



Scuola Normale Superiore

“Commento alla Medea di Ovidio Geta”

**Tesi di Perfezionamento in
Letteratura Latina**

Relatore:

Chiar.mo Prof.

GIAN BIAGIO CONTE

Candidata:

MARIA TERESA GALLI

Pisa, A. A. 2009-2010

INDICE

PREFAZIONE

<u>1. Autore, datazione e contenuto dell'opera</u>	p. 3
<u>2. Centoni: significato del termine e classificazione</u>	p. 7
<u>3. La tecnica centonaria di Ovidio</u>	p. 15
3.1 Il verso centonario di Ovidio	p. 15
3.2 Astuzie compositive: analogia situazionale e contesti/personaggi-guida	p. 19
3.3 Altre astuzie compositive	p. 25
3.4 Fenomeni generati dalla tecnica centonaria	p. 30
3.5 Imperfezioni metriche	p. 34
3.6 Il problema del rapporto con Seneca	p. 36
<u>4. Il codice Salmasiano e le edizioni della Medea</u>	p. 39

TESTO	p. 45
-------------	-------

TRADUZIONE	p. 65
------------------	-------

COMMENTO

<u>Prologo</u>	p. 77
<u>Primo Coro</u>	p. 102
<u>Prima Scena</u>	p. 123
<u>Secondo Coro</u>	p. 160
<u>Seconda Scena</u>	p. 183
<u>Terza Scena</u>	p. 204
<u>Terzo Coro</u>	p. 253
<u>Quarta Scena</u>	p. 264
<u>Quinta Scena</u>	p. 296
<u>Sesta Scena</u>	p. 300
<u>Settima Scena</u>	p. 316

APPENDICI	p. 343
-----------------	--------

BIBLIOGRAFIA	p. 353
--------------------	--------

PREFAZIONE

1. Autore, datazione e contenuto dell'opera

Tra i dodici centoni virgiliani che si leggono in testa al codice Salmasiano¹, dopo il *De Ecclesia* e prima dell'*Epithalamion Fridi* è tradito un componimento di 461 versi intitolato *Medea*, attribuito ad Osidio Geta sulla scorta di Tertulliano, *De praescript. haeret.* 3-4 *vides hodie ex Vergilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum versus et versibus secundum materiam concinnatis. Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Vergilio plenissime exuxit*. Ben poche sono le notizie che si possono raccogliere riguardo a questo autore, la cui unica menzione a noi pervenuta è contenuta in tale testimonianza; l'oscillazione dei manoscritti di Tertulliano tra le forme *Vosidius Geta* (**A**), *Offidius* (*Ovidius* **PR**) *citra* e *Osidius Geta* (**B**) ha, tra l'altro, trascinato con sé lungamente (cioè fino all'epoca di P. Burman) l'equivoco che si potesse trattare della *Medea* di Ovidio, assai nota² nell'antichità, ma per noi totalmente perduta fatta l'eccezione di un numero assai esiguo di versi. Il nome *Hosidius Geta*, risultato di una correzione congetturale, è oggi tuttavia unanimemente accettato dagli studiosi, e la *Medea* del Salmasiano definitivamente separata dal nome di Ovidio³.

Dalle poche, preziose righe di Tertulliano, e in particolare dall'avverbio *hodie*, possiamo dedurre che la *Medea* centonaria fu composta in epoca contemporanea al *De praescriptione*, ovvero attorno al 200 d.C.⁴, presumibilmente in ambiente africano.

La *Medea* si distingue dagli altri centoni virgiliani a noi giunti non solo per essere il più antico, ma anche per essere l'unico ad avere la struttura di una tragedia; nei 461 versi si alternano infatti otto Scene (sette più il Prologo) e tre Cori, le prime costituite da esametri completi, e i secondi da metà esametro virgiliano. C'è chi parla, a questo proposito, di undici Scene⁵, senza indicare dunque una particolare distinzione tra quelle attribuite al Coro e quelle animate invece dagli altri personaggi, e

¹ A proposito del quale cf. *infra* par. 4.

² Cf. Quintil. 8, 5, 6.

³ Sull'attribuzione a Ovidio sostenuta in passato da alcuni studiosi cf. Burman, pp. 149-50.

⁴ Cf. Refoulé 1957, p. 219, app. crit. ad cap. 39, 3-4.

⁵ Salan., pp. 67-70.

chi ha voluto invece raggruppare i versi in cinque grandi atti⁶. Credo tuttavia che, al fine di dare maggiore rilievo alla strutturazione tragica dell'opera, possa risultare utile distinguere i Cori dalle Scene; a tal fine, nel presente testo ho indicato i vv. 25-51, i vv. 104-47 e i vv. 284-312 rispettivamente come primo, secondo e terzo Coro, e i restanti versi come Scene, fatta eccezione dei vv. 1-24 cui ho dato la denominazione di Prologo.

Il segmento di mito che il centonatore ha scelto di tematizzare è quello assai noto che va dall'abbandono subito da Medea da parte di Giasone fino alla vendetta attuata dall'eroina mediante l'uccisione di Creusa e dei figli, distribuito tra le Scene ed i Cori nel seguente modo⁷:

- a. Prologo (vv. 1-24): l'esordio monologico è affidato alle parole di Medea stessa, dalle quali si deduce con chiarezza che il frangente rappresentato è quello in cui Giasone è in procinto di sposare Creusa. Medea, sola con se stessa a Corinto, prorompe in una preghiera agli dei (vv. 1-7) a che siano testimoni dell'abbandono da lei ingiustamente subito, e successivamente enumera le inutili fatiche e i pericoli corsi invano in passato per trarre in salvo l'amato (vv. 8-24).
- b. Primo Coro (vv. 25-51): esso è costituito probabilmente da un gruppo di donne colchiche⁸ che si mostrano solidali nei confronti di Medea; queste in un primo momento, similmente ai vv. 1-7 del centone, invocano gli dei (vv. 25-34) chiedendo loro aiuto a fronte della situazione in cui versa l'eroina, e in un secondo invece rivolgono un'apostrofe a Giasone (vv. 35-41) e a Medea (vv. 42-51), toccando temi tipici del lamento dell'eroina abbandonata quali la solitudine e i servigi resi invano all'amato; nella chiusa le donne passano poi al tema della vendetta, suggerendo all'eroina una rivalsa mediante la spada.
- c. Prima Scena (vv. 52-103): si tratta di un dialogo piuttosto serrato tra Creonte e Medea in cui, come secondo tradizione, il sovrano intima a Medea di lasciare Corinto, ma l'eroina, mettendo in atto la propria arte persuasiva, riesce ad ottenere il giorno in più che le consentirà di realizzare la propria vendetta.

⁶ Canal 1851.

⁷ Il contenuto delle singole parti del centone è approfondito sotto il profilo della tecnica centonaria e del rapporto con i modelli nelle *Introduzioni* alle singole Scene e Cori. Per ora l'intento è quello di illustrare l'impianto generale dell'opera.

⁸ Per il problema dell'identificazione dei Cori della *Medea*, cf. *infra* le *Introduzioni* al primo ed al secondo Coro.

- d. Secondo Coro (vv. 104-147): si tratta, in questo caso, di un gruppo che mostra la propria solidarietà nei confronti di Giasone e di Creusa, e che di conseguenza con difficoltà potrebbe essere identificato con le medesime donne colchiche del primo Coro; sulla possibilità che si tratti di un gruppo di Argonauti del seguito di Giasone cf. *infra*, primo e secondo Coro, *Introduzione*. A tre esametri benauguranti nei confronti delle imminenti nozze (vv. 104-106) seguono una prima sezione di andamento epitalamico (vv. 107-130) ed una seconda che getta invece una luce sinistra sull'unione dei due giovani tramite una serie di presagi funesti. Attraverso gli *exempla* mitici di tre personaggi che hanno osato sfidare gli dei (Marsia, Icaro e Penteo), tali nozze si configurano come un *nefas* destinato ad una punizione cruenta.
- e. Seconda Scena (vv. 148-80): essa consiste in un dialogo tra la Nutrice e Medea, esordiente con le parole di attonimento dell'eroina per aver udito l'imeneo in onore delle imminenti nozze tra Giasone e Creusa. La Nutrice interviene per consolare Medea, e per suggerirle la soluzione della fuga, incitandola a indurre nel frattempo pretesti d'indugio facendo uso della magia. La menzione dei *carmina* scuote Medea dallo stato di prostrazione e fa riaffiorare in lei il proposito della vendetta.
- f. Terza Scena (vv. 181-283): si tratta della scena-fulcro del centone, in cui in ben 136 versi (il maggior numero di esametri dedicati in quest'opera ad una Scena) si snoda il conflitto verbale tra Giasone e Medea. La Scena esordisce con le parole di Giasone che, soddisfatto per avere finalmente trovato stabilità in una nuova patria, invita i suoi *viri* a dedicarsi alle danze. Un tremito nella terra e l'oscurarsi del cielo, descritti dalle parole del *Satelles*, personaggio introdotto da Osidio, accompagnano la comparsa improvvisa di Medea. L'eroina, indignata e accesa d'ira per l'abbandono subito, rinfaccia a Giasone tutti gli aiuti da lei ricevuti in passato, soprattutto nel frangente delle prove imposte da Eeta, mentre da parte sua l'argonauta declina ogni responsabilità per l'accaduto e attribuisce le azioni sanguinarie di Medea ad una *dementia* che l'ha travolta. In un estremo tentativo di riavvicinamento, l'eroina chiede a Giasone di tenere con sè almeno i figli (v. 197), ma trovandosi di fronte alla freddezza e all'indifferenza dell'amato torna ad abbracciare il proposito di vendetta.
- g. Terzo Coro (vv. 284-312): si tratta dell'ultimo Coro presente nel centone, probabilmente costituito ancora dal gruppo di Argonauti che ha

pronunciato il secondo canto⁹. Il tema sviluppato è quello del *furor* di Medea, sviscerato attraverso sei similitudini; nelle prime due, l'eroina viene paragonata a delle fiere, ovvero ad una leonessa accerchiata dai cacciatori (vv. 284-88) e poi ad un serpente che, dopo l'inverno, riemerge dalla terra carico di veleno e fa guizzare la lingua a tre punte (vv. 289-93). Successivamente si passa a similitudini di ambito mitologico, ovvero a Oreste e ai riti bacchici, e poi a Filomela ed Orfeo, con uno slittamento dunque nell'ultima parte del Coro dal tema del *furor* a quello del dolore sconcolato. In generale il tono di questi versi getta una luce sinistra su ciò che sta per avvenire, e fa presagire l'imminente rovina di Giasone e di Creusa.

- h. Quarta Scena (vv. 313-73): il Nunzio, atterrito da ciò a cui ha assistito all'interno della reggia, riferisce al Coro¹⁰ il rito magico ivi attuato da Medea in preparazione della corona letale per Creusa. La sua dettagliata narrazione si snoda in tre grandi momenti: la descrizione del rito vero e proprio (vv. 321-344), l'apparizione di Alletto (vv. 345-362) e, infine, la preparazione del diadema fatale (vv. 364 ss.).
- i. Quinta Scena (vv. 374-81): in questa brevissima Scena viene proseguito il tema del rito attuato da Medea, già oggetto della Scena precedente, ma questa volta attraverso le parole dirette dell'eroina. Parte del rituale, e in particolare l'innalzamento di una pira, viene affidato da Medea alla Nutrice, che nelle sue brevi battute rivela complicità nelle azioni dell'eroina, e compiacimento per la buona riuscita dei suoi piani.
- j. Sesta Scena (vv. 382-407): oggetto di questi versi è l'uccisione di entrambi i figli ad opera di Medea; l'eroina, nel cui animo traspare meno esitazione rispetto ai testi senecano ed euripideo, viene spronata nel suo intento infanticida da parte dell'ombra del fratello Absirto, altra comparsa introdotta *ex novo* da Osidio, che interloquisce con la sorella e la incita a vendicare la sua vita sacrificata per amore di Giasone. Al termine della Scena viene menzionato il carro volante (v. 407), su cui presumibilmente l'eroina fugge in questo frangente.
- k. Settima Scena (vv. 408-61): il pianto che si leva all'interno della reggia giunge alle orecchie di Giasone, che ne chiede al Nunzio la ragione; è dunque dalle sue parole che egli viene a conoscenza della morte di Creusa in seguito all'incendio sprigionatosi dal diadema e diffusosi in

⁹ Per questo cf. ancora *infra*, le *Introduzioni* al Primo e al Secondo Coro.

¹⁰ Per il problema delle rubriche in questo punto cf. *infra*, *Introduzione* alla quarta Scena.

tutto il palazzo, provocando la fuga a precipizio degli astanti. Ad incrementare lo stato di disperazione di Giasone interviene Medea, che dall'alto del carro alato mostra i corpi dei due figlioletti uccisi; a nulla valgono i tentativi di Giasone di fermare Medea e di colpirla con le armi: l'eroina si allontana sul carro rivolgendogli parole cariche di amaro sarcasmo, lasciandolo inerme e prostrato.

Da tale distribuzione dell'azione tra le scene e tra i personaggi è subito visibile una certa vicinanza con la struttura della *Medea* di Seneca, in cui infatti viene solitamente riconosciuto il modello principale che Osidio ha tenuto presente nella composizione della propria opera. Del problema del rapporto tra i due testi ci occuperemo tuttavia in seguito, dopo aver analizzato più da vicino il testo di Osidio dal punto di vista della tecnica centonaria.

2. Centoni: significato del termine e classificazione

Prima di passare ad approfondire la tecnica di Osidio, può essere utile raccogliere brevemente riguardo ai testi centonari alcune informazioni più generali e tuttavia fondamentali, per via della natura del tutto particolare che li accomuna.

Il termine *cento/centones*, gr. κέντρ(ρ)ων / κέντρ(ρ)ωνες è attestato in un primo momento nel senso proprio di umile drappo cucito con frammenti di stoffa di colore diverso, concetto simile a ciò che oggi con termine moderno potremmo definire *patchwork*¹¹. Esso poteva avere diversi usi, quali per esempio quello di mantello per gli schiavi o per i contadini (Cato, *De agr.* 2, 3; 10, 5; 11, 5; 59, 1; 125, 1; Colum. *De re rust.* 1, 8), di copertura per il dorso degli asini (*Schol. ad Aristoph. Nub.* 449; Suda, s.v. κέντρ(ρ)ων), di umile coperta da letto (Macr. *Sat.* 1, 6, 30; Sen. *Epist.* 80, 8) e altri ancora, tutti accomunati da un carattere assai modesto¹². Il termine si prestava anche ad un senso figurato, come risulta da Plaut. *Epid.* 455, in cui l'espressione *centones sarcire* ha il significato di “imbastire frottole”.

¹¹ Per una storia e una discussione dettagliata del termine, cf. Belardi 1958.

¹² Altre attestazioni sono, per esempio, quella di stuoia utilizzata dai pescatori per deporvi i pesci (Plin. *N.H.* 9, 84) e di drappo utilizzato per spegnere gli incendi o per foggare umili copricapi (Caes. *B.G.* 2, 19; 3, 44; Veget. *De re mil.* 4, 15, 23).

La prima attestazione del sostantivo nell'accezione di componimento letterario ottenuto assemblando versi di un altro poeta (generalmente un grande poeta del passato, ovvero Virgilio per i centoni latini e Omero per quelli greci) ci giunge dalla tarda latinità, ovvero dal passo di Tertulliano (*De praescr.* 39, 3-5) che poco sopra abbiamo già menzionato a proposito della datazione e dell'autore della *Medea* centonaria; nel paragrafo successivo a quello sopra riportato (par. 39, 5), egli infatti aggiunge (questa volta a proposito dei centoni omerici): *Homerocentones etiam vocari solent qui de carminibus Homeri propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus*. Il verbo *sarcire* compare anche in un'altra definizione di "centone" a noi giunta, appartenente ad Isidoro di Siviglia (*Ethym.* 1, 39, 25): *centones apud grammaticos vocari solent qui de carminibus Homeri vel Vergilii, ad propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus, ad facultatem cuiusque materiae*.

Di *sparsa colligere et integrare lacerata* parla invece Ausonio, cui risale la trattazione antica più completa delle caratteristiche del componimento centonario. Essa si colloca nella lettera prefatoria del *Cento nuptialis*¹³ indirizzata all'amico Assio Paolo, assai preziosa poichè si tratta dell'unica trattazione esplicita a noi giunta delle norme che un poeta centonario doveva tenere presenti nel proprio lavoro di agglutinazione degli emistichi. E' stato sottolineato¹⁴ che la teoria formulata da Ausonio rappresenta un livello di raffinatezza esecutiva e un rigore nell'attenersi alle norme superiori rispetto a quanto di fatto si riscontra nella prassi centonaria dei testi a noi giunti; a questo aggiungerei, inoltre, da un lato che l'operazione di assemblaggio degli emistichi è, in realtà, assai più elaborata di quanto si potrebbe credere leggendo le poche norme riassunte nella lettera ad Assio Paolo, e dall'altro che non bisogna dimenticare che Ausonio si limita a descrivere quelle che sono le norme per il proprio centone, senza alcuna pretesa di voler estendere la sua teoria a ogni testo di carattere centonario. Ciò non sminuisce tuttavia l'importanza che tale formulazione ricopre per noi ai fini di una maggiore comprensione del genere di componimento, la cui complessa tecnica di assemblaggio non potremmo dedurre, in assenza della lettera prefatoria di Ausonio, se non dai medesimi centoni a noi

¹³ Cf. Green 1991 e Prete 1978.

¹⁴ Consolino 1980, p. 79; cf. anche Brok 1950, pp. 47 ss., Herzog 1975, pp. 4-13; Koster 1983, pp. 69-71.

giunti. Nel caso della *Medea* di Osidio Geta essa riveste, inoltre, un'importanza persino maggiore in quanto, a differenza di altri testi di carattere centonario, le norme ausoniane vi trovano un riscontro molto più puntuale; ne consegue che, pur risalendo la teoria di Ausonio ad un'epoca successiva rispetto a quella di Osidio, un confronto tra essa e i 461 versi della *Medea* è sempre molto utile, come si vedrà più avanti in modo specifico.

Le espressioni d'esordio con cui Ausonio presenta il proprio lavoro sottolineano un aspetto molto importante, ovvero l'intento ludico del genere di componimento scelto, e aderiscono al *topos* della modestia, smascherato subito dopo dalla notizia secondo cui anche l'imperatore Valentiniano in persona, definito *vir eruditus*, si sarebbe dedicato alla scrittura di un centone:

Perlege hoc etiam, si operae est, frivolum et nullius pretii opusculum, quod nec labor excudit nec cura limavit, sine ingenii acumine et morae maturitate. Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt. Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata, quod ridere magis quam laudare possis. [...] Piget equidem Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari dehonestasse materia. Sed quid facerem? Iussum erat, quodque est potentissimum imperandi genus, rogabat qui iubere poterat. Sanctus imperator Valentinianus, vir meo iudicio eruditus, nuptias quondam eiusmodi ludo descripserat, aptis equidem versibus et compositione festiva.

Ausonio passa poi a sottolineare lo scarto contenutistico e di registro espressivo che si viene a creare tra il modello ed il nuovo componimento e, attraverso il paragone con il gioco dell'*ostomachion*, evidenzia come da singole tessere frammentarie possa nascere un testo dotato di continuità:

Accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum, ne in sacris et fabulis aut Thyonianum mireris aut Virbium, illum de Dionyso, hunc de Hippolyto reformatum. [...]...simile ut dicas ludicro, quod Graeci ostomachion vocavere. Ossicula ea sunt: ad summam quattuordecim figuras geometricas habent. Sunt enim aequaliter triquetra vel extentis lineis vel <eiusdem> frontis,

<vel rectis> angulis vel obliquis: isoskele ipsi vel isopleura vocant, orthogonia quoque et skalena. Harum verticularum variis coagmentis simulantur species mille formarum: helephantus belua aut aper bestia, anser volans et mirmillo in armis, subsidens venator et latrans canis, quin et turris et cantharus et alia huiusmodi innumerabilium figurarum, quae alius alio scientius variegant.

La frase riportata poco dopo sottolinea infine come, pur rientrando nell'ambito del *lusus*, l'operazione centonaria sia tutt'altro che semplice, e come possa anzi facilmente sfociare nel ridicolo se attuata da mani inesperte: *sed peritorum concinnatio miraculum est, imperitorum iunctura ridiculum*. Al di là di questi aspetti più generali e formali, il punto per noi saliente della prefazione ausoniana corrisponde ai paragrafi centrali della lettera ad Assio Paolo, in cui si parla degli aspetti concreti e tecnici delle possibili dimensioni dei segmenti e dei luoghi in cui operare i tagli; tuttavia riprenderemo questi aspetti più avanti, quando ci addenteremo nella tecnica di Osidio, che sarà utile analizzare alla luce di quanto detto da Ausonio.

La *Medea* di Osidio così come il *Cento nuptialis* di Ausonio si classificano entro il medesimo grande gruppo di centoni definiti "pagani"¹⁵, ovvero non riguardanti argomenti biblici o cristiani. Ad esso appartiene il numero più grande di centoni virgiliani a noi giunti, quasi tutti contenuti nel codice Salmasiano (ad eccezione dello stesso *Cento nuptialis* di Ausonio), e in prevalenza di argomento mitologico. Così è per lo *Iudicium Paridis* (AL 1, 10), un epillio attribuito a Mavorzio che in 42 esametri tratta il noto episodio della consegna del pomo a Venere da parte di Paride e del rapimento di Elena; per il *Narcissus* (AL 1, 9), che in soli 16 esametri giuntici adespoti narra dell'innamoramento del giovane per la propria immagine; per *Hercules et Antaeus* (AL 1, 12) che, ancora una volta in soli 16 versi, presenta l'episodio dell'uccisione del gigante figlio della Terra per mano di Ercole. Di argomento mitologico sono anche *Progne et Philomela* (AL 1, 13)¹⁶, con il racconto in 24 esametri della storia di Tereo, Procne e Filomela e della finale trasformazione delle due sorelle in uccelli, come in Ov. *Met.* 6, 424 ss.; *Europa* (AL 1,

¹⁵ Essi furono pubblicati dal Burman (1759-73), e poi furono inseriti nelle varie edizioni dell'*Anthologia Latina* (cf. Riese^{1,2}, ma non nell'edizione di Shackleton Bailey che non include i testi centonari) e dei *Poetae Latini minores* (Baehrens 1882).

¹⁶ Cf. Perrelli 1995.

14), 34 esametri adespoti in forma di epillio che narrano del ratto di Europa da parte di Giove trasformatosi in toro; *Alcesta*¹⁷ (AL 1, 15), uno degli epilli più lunghi (162 vv.) e più completi a noi giunti in cui il centonatore, dopo aver ricordato l'impresa di soggiogamento del leone e del cinghiale grazie alla quale Admeto ottiene la mano di Alcesti, descrive il noto episodio del sacrificio da parte di Alcesti della propria vita in cambio di quella dello sposo. Completa la serie di centoni di argomento mitologico l'*Hippodamia*¹⁸ (AL 1, 11), in 162 esametri che, ancora una volta in forma di epillio, trattano della vicenda del sanguinario re Enomao e di sua figlia Ippodamia che, grazie all'aiuto dell'auriga Mirtilo, riesce con l'inganno ad ottenere la vittoria in gara dell'amato Pelope e dunque le nozze con il giovane; Mirtilo, sentitosi tradito dalla fanciulla, si getta nel mare che da lui prenderà il nome.

Di argomento non mitologico sono invece altri tre centoni traditi dal Salmasiano: il <*De panificio*> (AL 1, 7), costituito da soli 11 versi dal titolo congetturale in cui viene illustrata l'attività di un *pistor* che prepara ed inforna pezzi di pane che vengono poi deposti in canestri; il *De alea* (AL 1, 8)¹⁹, 112 esametri adespoti in alcuni punti assai oscuri in cui, con grande sfida da parte del poeta centonario, gli emistichi virgiliani vengono impiegati per descrivere una partita a dadi; infine, l'*Epithalamium Fridi*²⁰ (AL 1, 18), in cui Lussorio dedica 68 esametri alle nozze tra Frido e una fanciulla. Di carattere epitalamico ma esterno al Salmasiano è, per concludere, il *Cento nuptialis* di Ausonio, composto nel 368/69 in risposta ad un carme dell'imperatore Valentiniano I similmente strutturato; in esso, in ben 331 versi il rito nuziale viene descritto dettagliatamente in tutte le sue parti, anche le più salaci, denominate rispettivamente *Cena nuptialis*, *Descriptio egredientis sponsae*, *Descriptio egredientis sponsi*, *Oblatio munerum*, *Epithalamium utrique*, *Ingressus in cubiculum* e, infine, *Imminutio*.

Il secondo grande gruppo in cui vengono classificati i centoni virgiliani è quello dei centoni detti "cristiani", ovvero aventi come argomento la narrazione della storia sacra, e caratterizzati da finalità celebrativa e didattica²¹. Essi costituiscono per noi un'importante testimonianza di come le forme della letteratura classica siano state

¹⁷ Cf. Salanitro 2007.

¹⁸ Cf. Paolucci 2006.

¹⁹ Editto con introduzione, traduzione e commento da Carbone 2002.

²⁰ Rosenblum 1961. Cf. anche Tandoi 1964.

²¹ Cf. Herzog 1975, pp. 3-51.

impiegate dalla nascente letteratura cristiana come dei canali attraverso cui veicolare i nuovi messaggi del Cristianesimo, e di come la cultura cristiana si fonda in un certo senso con quella pagana, riscoprendo in essa nuovi significati.

Si tratta di soli quattro esemplari, a noi giunti in codici differenti²², e leggibili nell'edizione di Schenkl 1888: tra questi, il più antico è probabilmente l'ampio *Cento Probae* (CSEL 16, pp. 568-609)²³, che si crede possa risalire attorno al 360 d.C., e che con i suoi 694 esametri è anche il centone latino più lungo tra tutti quelli a noi giunti. Autrice è Petronia Proba, una nobile e colta matrona romana che nel centone stesso ci rivela il suo nome (v. 12) e la propria conversione al cristianesimo in età già matura. L'opera è divisa in due parti di pari estensione, la prima delle quali narra episodi dell'*Antico Testamento* fino al Diluvio (vv. 56-332), e la seconda del *Nuovo*, fino all'Ascensione (vv. 333-688).

Di 132 esametri consta il centone *Versus ad gratiam Domini* (CSEL 16, pp. 609-15)²⁴, anche noto sotto il nome di *Tityrus*, attribuito sulla base di una testimonianza di Isidoro (*Or.* 1, 39, 26²⁵) ad un certo Pomponio di cui nulla sappiamo, che si ritiene sia vissuto poco dopo Proba²⁶, cui il suo centone pare ispirarsi. L'originalità di questo componimento rispetto agli altri esemplari è insita nella sua forma dialogica, improntata sul modello del canto amebeo tipico delle *Bucoliche*. Non a caso, si nota in questo centone un numero cospicuo di esametri tratti da tale opera, oltre in particolare a una notevole somiglianza strutturale con la prima bucolica; ai due personaggi coinvolti vengono dati infatti i nomi Tiro e Melibeo, tra i quali il primo viene caratterizzato come un anziano esperto della fede cristiana, che illumina il giovane interlocutore con il racconto di episodi salienti della storia sacra, dalla creazione del mondo alla promessa del Salvatore. La brusca fine che caratterizza questo componimento e il fatto che l'ultima parola (*Omnipotens*) corrisponde esattamente alla parola incipitaria di un altro centone cristiano, ovvero il *De verbi incarnatione* (cf. *infra*), hanno indotto a pensare che si potesse trattare in origine di un unico componimento, di cui il *Tityrus* avrebbe

²² Per cui cf. Schenkl 1888, 517-31.

²³ Per una trattazione dettagliata rimando a Cacioli 1969; Cataldo 1979; Ermini 1909; Herzog 1975, pp. 14-51; Pavlovskis 1989.

²⁴ Cf. Ricci 1974-76 e Vidal 1983 per un approfondimento.

²⁵ *Sic quoque et quidam Pomponius ex eodem poeta inter cetera stili sui otia Tityrum in Christi honorem composuit.*

²⁶ Cf. Schmid 1953, 101-65.

costituito l'introduzione. Riguardo a tale ipotesi, che non è ritenuta da tutti convincente, cf. Ricci 1974-76 e Schenkl 1888, pp. 560 ss.

Anepigrafi ci sono giunti i 111 esametri del *De verbi incarnatione* (CSEL 16, pp. 615-20) così intitolato dal Martène, primo editore del componimento nel 1773; ragioni di ordine stilistico smentiscono l'attribuzione dell'opera a Sedulio da questi tentata. La presenza di passi rivelatori della dipendenza da Proba induce a collocare il centone in epoca successiva a questa, ovvero tra la fine del IV e il V secolo d.C. I versi hanno come oggetto la storia di Cristo, dall'Annunciazione dell'Angelo a Maria fino all'Ascensione di Cristo in Cielo. Tra le fonti che sembrano essere più familiari al centonatore figurano il vangelo di Luca e quello di Marco.

Veniamo dunque all'ultimo dei quattro centoni cristiani, l'unico ad essere tramandato nel Salmasiano insieme ai succitati centoni pagani, e ivi intitolato *De ecclesia* (CSEL 16, pp. 621-27)²⁷. Si tratta di 116 esametri (lacunosi dopo i vv. 20, 78 e 95) tra i quali trova spazio un'inserzione in prosa dopo il v. 110. La presenza della parola *abortio* in un passo problematico, generalmente indicato con una *crux* dagli editori, indusse lo Iurretus a pensare che dietro a tale termine potesse celarsi il nome proprio Mavorzio e che questi potesse essere l'autore del carme, che negli ultimi versi viene proclamato come *Maro iunior*. Tale proposta piacque al Riese, ma in generale è considerata assai problematica dagli studiosi²⁸, che dubitano inoltre sulla possibilità di identificare questo eventuale Mavorzio con il medesimo autore dello *Iudicium Paridis* (cf. *supra* tra i centoni pagani). Il carme si differenzia dagli altri per il suo andamento di carattere oratorio: l'oggetto è infatti il discorso pronunciato da un *sacerdos* nel contesto di una solenne assemblea liturgica, in cui vengono illustrati il mistero della nascita di Gesù dalla Vergine Maria, l'odio dei nemici, la condanna a morte pronunciata da Ponzio Pilato, la Resurrezione e il compito assegnato agli Apostoli di amministrare il Battesimo. Anche in questo caso sono stati notati dei punti di contatto con Proba, che pare dunque aver costituito una sorta di punto di riferimento per molti dei centoni cristiani successivi. Il riconoscimento di

²⁷ Alla sua trasmissione nel codice Salmasiano è dovuta la sua collocazione, oltre che in Schenkl 1888, anche nelle edizioni del Baehrens e del Riese. Per un approfondimento cf. Ricci 1963.

²⁸ Cf. infatti Baehrens e Schenkl, che a testo stampo *crucis* e che in apparato propongono rispettivamente *ab auditorio* e *abituro*.

tale influsso ha portato ad ipotizzare una datazione posteriore al IV sec. d.C.

Dalla breve trattazione dei 16 testi qui illustrati²⁹ è già facilmente comprensibile come centoni pagani e cristiani trattino argomenti tra di loro assai distanti; la tecnica centonaria opera tuttavia tra di essi come una sorta di minimo comune denominatore, che dal punto di vista dell'arte compositiva rende del tutto simili dei testi che sotto l'aspetto contenutistico risultano invece così distanti. Ad accomunare centoni cristiani e pagani è anche la "personalità" dell'autore, *vir eruditus* dotato di ammirevole memoria e di grande capacità combinatoria, nonché esperto conoscitore dell'opera virgiliana. Lo stesso vale per l'ipotetico fruitore, che in entrambi i casi si presuppone essere a sua volta erudito, almeno tanto da poter riconoscere di volta in volta i segmenti virgiliani utilizzati e da poter così apprezzare il gioco allusivo che si viene a creare tra modello e testo centonario. Si pensa che l'autore così come il fruitore dovessero avere rapporti con la cosiddetta "scuola", di cui i componimenti centonari sembrano essere un prodotto³⁰, soprattutto in considerazione dello studio approfondito del testo virgiliano da essi presupposto, e del gusto per la dimostrazione della capacità mnemonica e dell'erudizione che da essi traspare.

Quanto alla "tecnica", comuni ad entrambi i gruppi sono non solo alcuni espedienti che i centonatori pagani come quelli cristiani escogitavano per facilitare la difficile operazione di assemblaggio dei versi, ma anche alcuni errori "tipici", quali imperfezioni metriche, connessioni tra emistichi non perfettamente riuscite, forzature semantiche e sintattiche. E' di questi ed altri aspetti tecnici tipici dell'arte centonaria che ora ci occuperemo, focalizzando in particolare l'attenzione sulla *Medea* di Osidio.

²⁹ Per una visione d'insieme sui centoni virgiliani cf. anche *Enciclopedia Virgiliana s.v. centoni*, a cura di R. Lamacchia; Polara 1990; Consolino 1983; Crusius; Desbordes 1979; Ermini 1909; McGill 2005; Palla 1983; Vallozza 1986. Per una panoramica sulla produzione centonaria sia latina sia greca cf. *La poesia centonaria greco-latina*, in Salan., pp. 11 ss.

³⁰ Per il rapporto tra i centoni e la "scuola", cf. Lam.⁴, in partic. pp. 205-206.

3. La tecnica centonaria di Osidio

3.1 Il verso centonario di Osidio

L'unità minima a partire dalla quale Osidio costruisce il proprio verso centonario è la metà dell'esametro virgiliano, che costituisce, per così dire, il "mattoncino" della *Medea*. Dall'unione di due unità tratte da versi virgiliani differenti e agglutinati da Osidio nasce il verso utilizzato nelle Scene, che risulta essere dunque un esametro; di un'unica unità consta invece il verso utilizzato nelle parti corali.

Osidio infatti predilige generalmente per le Scene l'utilizzo di un verso centonario "bipartito", ovvero composto da due soli segmenti virgiliani, e di un verso costituito da un unico segmento per le parti corali ma, nonostante questa sia la norma per lo più seguita nella *Medea*, si registrano tuttavia alcune eccezioni. Tra queste, quella più frequente consiste nello sfruttamento di un verso virgiliano intero³¹, caratteristica comune anche a molti altri centoni, e non a caso rientrante tra i fenomeni codificati da Ausonio stesso come leciti³² (cf. *praef.* 31, 32):

Variis de locis sensibusque quaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens cum medio, nam duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae.

Anch'egli parla infatti di un esametro centonario preferibilmente "bipartito" (*aut caesi duo*), oppure di un esametro intero seguito dalla metà virgiliana successiva³³, dal che possiamo dedurre che, a maggior ragione, il ricorso ad un unico esametro virgiliano completo era da lui considerata un'operazione pacifica, di cui infatti troviamo vari esempi nel *Cento nuptialis*. Inopportune invece vengono da lui definite le successioni di due o di tre esametri consecutivi, altro dato che trova conferma anche nella *Medea*: in ben 461 versi si riscontra infatti solo una

³¹ Cf. per es. v. 1, e *infra comm. ad loc.*; come ivi illustrato attraverso esempi, l'uso di esametri completi è molto diffuso negli esordi e nelle chiuse dei centoni virgiliani a noi giunti.

³² A proposito di Ausonio e delle "norme" centonarie da lui raccolte nella lettera ad Assio Paolo che introduce il suo *Cento nuptialis* cf. *supra*, par. 2 (*Centoni: significato del termine e classificazione*).

³³ Su questa espressione torneremo in seguito a proposito dell'espedito dell'*enjambement* compositivo.

volta³⁴ il caso, presumibilmente dovuto a distrazione, di due esametri che anche nel modello si trovavano ad essere consecutivi.

Più ricorrenze ha invece un'altra eccezione cui Osidio indulge, ovvero l'utilizzo di tre segmenti in luogo di due per la composizione dei versi delle Scene, e di due segmenti in luogo di uno per i versi dei Cori³⁵. Un esempio è costituito dal v. 243: *auspiciis. | Possem | hinc asportare Creusam!*, che risulta dall'unione di *Aen. 3, 499 auspiciis, [et quae fuerit minus obvia Grais]* + *Aen. 12, 880 [condicio?] possem [tantos finire dolores]* + *Aen. 2, 778 [eveniunt; nec te comitem] hinc asportare Creusam*³⁶. Un verso bipartito in ambito corale si registra invece al v. 122 *carpebant | membra quietem*, per i cui membri esistono più possibili fonti: cf. *Aen. 4, 522 [nox erat et placidum] carpebant [fessa soporem]*, ma anche *Geo. 4, 335 carpebant [hyali saturo fucata colore]* per il primo, e *Aen. 1, 691 [at Venus Ascanio placidam per] membra quietem* e *Aen. 8, 30 [procubuit seramque dedit per] membra quietem* per il secondo. Un caso del tutto singolare si verifica, inoltre, al v. 109 (*heu | corda oblita | tuorum*), in cui un verso corale è dato dall'unione di ben tre segmenti: per *corda oblita* cf. *Aen. 9, 225 [laxabant curas et] corda oblita [laborum]*; quanto a *heu* e a *tuorum*, le possibilità sono molteplici (cf. *infra ad loc.*), ma si vedano a titolo d'esempio rispettivamente *Aen. 4, 267 [exstruis?] heu, [regni rerumque oblite tuarum]* e *Aen. 1, 257 [parce metu, Cytherea: manent immota] tuorum*.

La predilezione di Osidio per i tagli dell'esametro virgiliano in corrispondenza delle cesure pentemimere³⁷ ed eptemimere³⁸ lo porta generalmente ad usufruire di segmenti di simile lunghezza e perciò anche più facilmente agglutinabili tra di loro³⁹. Non mancano tuttavia, anche se

³⁴ Si tratta dei vv. 379-80: cf. *infra comm. ad loc.*, e anche *Appendice 11*.

³⁵ La casistica completa riguardante la *Medea* è raccolta *infra* in *Appendice 10*.

³⁶ Cf. *ad loc.* per i relativi contesti.

³⁷ Cf. per es. v. 5, *respicit humanos | nostro succurre labori*, composto da *Aen. 5, 689 respicit humanos, [da flammam evadere classi]* più *Aen. 9, 404 [tu, dea, tu praesens] nostro succurre labori*.

³⁸ Cf. per es. v. 8 *quid primum deserta querar? | conubia nostra*, dato dall'unione di *Aen. 4, 677 quid primum deserta querar? [comitemne sororem]* con *Aen. 4, 213 [cuique loci leges dedimus], conubia nostra*.

³⁹ Cf. quanto detto da Ausonio (*praef.*) a proposito delle cesure: *Diffinduntur autem per caesuras omnes, quas recipit versus heroicus, convenire ut possit aut penthemimeris cum reliquo anapaestico aut trochaice cum posteriore segmento aut septem semipedes cum anapaestico chorico aut <ponatur> post dactylum atque semipedem quidquid restat hexametro*.

più rari, dei casi di segmentazione in corrispondenza della tritemimere⁴⁰, che scinde dunque l'esametro virgiliano in due segmenti di dimensioni piuttosto dissimili fra di loro. A questa casistica si aggiungono, inoltre, alcuni esempi (ancora più rari) di segmentazione in punti non corrispondenti alle canoniche cesure e dieresi; si veda a titolo d'esempio il v. 15 *fletibus l infixum stridit sub pectore vulnus*, in cui il primo segmento è ottenuto mediante un taglio dopo il primo dattilo di *Aen.* 4, 439 *fletibus [aut voces ullas tractabilis audit]*⁴¹. L'analisi dell'*usus* di Osidio dimostra che, in ogni caso, l'utilizzo di segmenti così brevi, costituiti da una sola parola, non è la via prediletta da questo centonatore; tutte le occorrenze reperibili nella *Medea* sono contenute *infra* in *Appendice 14*, da cui è facilmente visibile che nella maggior parte di esse la parola coinvolta è in *enjambement* con il verso precedente, ed è dunque percepibile come ancora strettamente legata a questo; ne consegue che lo scarto tra la lunghezza dei due segmenti è sentita come meno forte.

Il concetto basilare attorno a cui ruota il gioco centonario consiste nell'utilizzare i segmenti virgiliani per creare un nuovo componimento di argomento differente da quello di partenza e, sfida ancor più grande, nel modificare il meno possibile gli emistichi virgiliani nell'adattarli al nuovo contesto. Il *lusus* a monte del prodotto centonario consiste, infatti, proprio nella capacità dell'autore di far emergere nei segmenti virgiliani nuovi significati, senza tuttavia mutare l'aspetto esteriore, in una continua tensione – come sottolinea P. Hardie – tra una sorta di “reverential deference” nei confronti del modello e, dal lato opposto, una “extreme violence” operata sullo stesso⁴².

Osidio mostra di aver colto e messo in atto appieno questo principio fondamentale, dal momento che le correzioni che in 461 versi egli opera sugli emistichi scelti possono essere contenute in una tabella (cf. *infra* *Appendice 4*). Prova ne è anche il fatto che molto diffusi nella sua opera sono, come chiariremo più avanti, fenomeni di risegmentazione del testo virgiliano e di traslati semantici e sintattici, che riflettono lo sforzo del centonatore nel trovare nuove vie di interpretazione del materiale verbale del modello prima ancora di ricorrere alla modifica ad esso.

⁴⁰ Cf. per es. v. 4 *conubiis*. *l Si quid pietas antiqua labores*, dato da *Aen.* 4, 168 *conubiis [summoque ulularunt vertice Nymphae]* più *Aen.* 5, 688 [*Troianos*], *si quid pietas antiqua labores*.

⁴¹ Si vedano inoltre i casi di taglio dopo il secondo piede (v. 16, 221 *et al.*) e dopo il quarto trocheo (vv. 23 e 52).

⁴² Hardie 2007, pp. 170-71.

Come risulta evidente dalla casistica raccolta nella succitata tabella, anche quando Osidio cede alla modifica del testo virgiliano si tratta in ogni caso di piccoli aggiustamenti che non giungono a stravolgere la sostanza della fonte tanto da renderla irriconoscibile⁴³. Si tratta soprattutto di mutamenti nelle desinenze, per lo più nel caso⁴⁴ e nella persona⁴⁵, oppure di inevitabili sostituzioni di nomi propri che non avrebbero potuto trovare spazio nel mito di Giasone e di Medea⁴⁶.

V'è, inoltre, un'altra serie di casi in cui il testo virgiliano è stato leggermente modificato nonostante esso, almeno nella forma testimoniata nei manoscritti a noi giunti, non presentasse apparentemente difficoltà di adattamento al nuovo contesto: si vedano per esempio v. 151, in cui il passaggio da *memet* a *meme* dà origine per di più ad uno iato; v. 166 *hac/haec*; vv. 256, 342 e 354 in cui dal singolare si passa al plurale, o viceversa (rispettivamente, *galea/galeis*, *umbram/umbras*; *iras/iram*)⁴⁷; essendo in questi casi il testo di Osidio l'unico testimone di tali lezioni, prima che a varianti virgiliane non trasmesse in nessun altro manoscritto si può più facilmente pensare ad un errore di memoria risalente al centonatore stesso o a un copista della *Medea*. Ad un *lapsus* di carattere mnemonico inducono a pensare anche i casi dei vv. 251 (*fumans/sudans*), 337 (*observans/exspectans*), 344 (*trepidae/pavidae*) e 364 (*miscebant/iungebat*), in cui il termine presente nel Salmasiano è sinonimo di quello virgiliano, e inoltre le inversioni dei vv. 269 (*causas petis/petis causas*) e 373 (*memores regi/regi memores*) che, a differenza di *hanc animam/animam hanc* del v. 436, evidentemente intenzionale *metri causa*, non sono metricamente rilevanti.

⁴³ Da non dimenticare è che la "riconoscibilità" della fonte è un aspetto fondamentale, poichè da essa dipende la possibilità del fruitore di apprezzare il gioco allusivo che si instaura tra modello e testo centonario.

⁴⁴ Cf. v. 17 *oblitos/oblitus*; v. 52 *hostem/hostis*; v. 130 *regis/regi*; v. 273 *amantem est/amanti*; v. 330 *casiamque crocumque rubentem/casiaque crocoque rubenti*; v. 449 *animis/animo* ecc.

⁴⁵ Cf. v. 69 *minetur/mineris*; v. 178 *struit...moratur/struis...moris*; v. 418 *cumulatque/cumulantque*; v. 421 *descendit/descendere*; v. 424 *sequebatur/sequebantur*.

⁴⁶ Cf. v. 240 *Teucris/miseris*; v. 250 *Turne/heu*.

⁴⁷ Cf. ulteriori esempi *infra* in Appendice 12.

3.2 Astuzie compositive: analogia situazionale e contesti/personaggi-guida

Lo sforzo di Osidio nel modificare il meno possibile il materiale virgiliano è percepibile anche nel fatto che egli molto difficilmente omette delle parole che si trovano al centro dell'emistichio⁴⁸ o nel suo *incipit*⁴⁹; ciò riflette infatti il tentativo del centonatore di utilizzare l'unità-emistichio nella sua completezza, il che sicuramente comporta maggiori difficoltà per il compositore, che si trova a che fare con segmenti più complessi e dunque meno malleabili, ma facilita nel fruitore l'operazione di riconoscimento del contesto virgiliano d'origine e, dunque, anche l'apprezzamento del gioco allusivo che si viene a creare.

La prova più rilevante del continuo tentativo di Osidio di "violare" il meno possibile il testo preso a modello è, tuttavia, una lunga serie di astuzie compositive che egli mette in atto nel proprio componimento al fine di farsi strada tra il materiale virgiliano, trovando continuamente nuovi metodi di associazione degli emistichi per non dover ricorrere a troppe modifiche.

Le prime, fondamentali strategie sono messe in atto da Osidio nella fase preliminare rispetto all'assemblaggio, ovvero nella scelta degli emistichi⁵⁰, che è anche una delle più delicate nell'ambito dell'operazione centonaria; la cernita di segmenti che siano ben adattabili non solo l'uno all'altro, ma anche all'immagine o al concetto che si vuole esprimere è, infatti, una premessa non indifferente per una buona riuscita della composizione.

Dall'analisi condotta sulla *Medea* emistichio dopo emistichio è possibile ricostruire una sorta di metodo che Osidio ha seguito per farsi strada entro la grande vastità dell'opera virgiliana, grazie al quale è riuscito a reperire in essa il materiale che gli ha consentito di dare forma ad un'opera dotata di una sua coerenza e di una certa logicità nello sviluppo delle battute e delle Scene.

Il primo, grande criterio da lui più spesso sfruttato è quello dell'analogia situazionale tra contesto virgiliano e centonario, che

⁴⁸ I pochi casi della *Medea* sono raccolti *infra* in *Appendice 9*.

⁴⁹ Per la casistica completa cf. *infra* *Appendice 13*, da cui è già visibile come, tra l'altro, molto spesso si tratti di versi problematici. Logica e inevitabile risulta invece l'omissione dell'incipitario *Annam* del v. 164 che, in quanto nome proprio inadattabile al mito di Giasone e Medea, viene sostituito con *cara*.

⁵⁰ Questi sono tratti in numero nettamente maggiore dall'*Eneide*, meno frequentemente dalle *Georgiche* e più raramente dalle *Bucoliche*.

comporta il vantaggio di introdurre nel nuovo componimento parole appartenenti all'esatta area semantica di ciò che si vuole rappresentare. Si vedano, a titolo d'esempio, due casi della seconda Scena, ovvero dell'incontro tra Medea e Creonte: al v. 56 (*nullae hic insidiae | nec tanta superbia victis*) le parole con cui l'eroina cerca di convincere il sovrano a concederle altro tempo nella terra di Corinto prendono forma nel secondo segmento grazie al discorso in cui Ilioneo chiede ospitalità a Didone (*Aen.* 1, 529 *non ea vis animo nec tanta superbia victis*); d'altra parte, il primo segmento del v. 89 (*eia, age, rumpe moras: | quo me decet usque teneri?*), in cui Creonte intima a Medea di andarsene, viene coerentemente costruito mediante le parole di Mercurio che sollecita Enea ad abbandonare quanto prima Cartagine (*Aen.* 4, 569 *eia, age, rumpe moras. Varium et mutabile semper*). Un altro dei tanti casi⁵¹ è quello dei vv. 106 (*Hos. Get. ore favete omnes et cingite tempora ramis* = *Aen.* 5, 71) e 107 (*Hos. Get. velamus fronde per urbem* = *Aen.* 2, 249 [*ille dies, festa*] *velamus fronde per urbem*), in cui gli atti propiziatori del secondo Coro per le imminenti nozze tra Giasone e Creusa vengono costruiti mediante altri due contesti rituali, ovvero gli atti purificatori che precedono i funerali di Anchise (che creano dunque anche un gioco di sinistri presagi che stendono la loro ombra sulla futura unione dei due giovani), e gli atti festanti dei Troiani nella sera in cui accolgono entro le mura il cavallo di legno, anch'essi contrastanti con l'imminente rovina nel testo virgiliano come in quello centonario.

Quando un determinato contesto presenta tante analogie con una situazione rappresentata nel centone da essere sfruttato più e più volte nella sua costruzione, si arriva a parlare di un vero e proprio "contesto-guida"; tra quelli della *Medea*, a figurare come contesto-guida *par excellence* è senza dubbio il quarto libro dell'*Eneide*, che costituisce la sezione dell'intera opera virgiliana da cui è stato tratto il maggior numero di segmenti⁵². Il tragico amore di Didone per Enea e la partenza di questi costituiscono, infatti, per il centonatore una ricca galleria da cui trarre immagini particolarmente adatte per sviluppare il lamento dell'eroina abbandonata, *leitmotiv* della *Medea*⁵³. Nel corso del commento, i contesti-

⁵¹ Essi sono sempre specificati *infra* nel commento ai singoli versi.

⁵² Due tra le sezioni in cui la dipendenza dal quarto libro emerge con maggior chiarezza sono il Prologo e il primo Coro: cf. *infra* le rispettive *Introduzioni*.

⁵³ Cf. *infra*, Prologo, *Introduzione*. L'interpretazione di Medea quale eroina abbandonata è propria soprattutto della prima parte della tragedia; nelle ultime

guida sono puntualmente indicati, ma a titolo d'esempio si vedano subito la battuta di Alfesibeo dei vv. 64-109 dell'ottava *Ecloga* che, avendo come oggetto i riti magici realizzati da una donna al fine di richiamare a sè il promesso sposo, forniscono le giuste parole per i versi finali della seconda Scena (vv. 171-80), il cui argomento sono i *carmina*, gli "incantesimi", che, menzionati dalla Nutrice, fanno riaffiorare in Medea il proposito della vendetta.

Nella terza Scena, Osidio introduce più volte il tema delle prove imposte da Eeta a Giasone⁵⁴, che costituiscono una delle maggiori argomentazioni di Medea di fronte all'amato nel tentativo di far riaffiorare in lui il ricordo degli aiuti avuti da lei in passato e di muoverlo, dunque, a compassione; il centonatore si trova qui di fronte ad una delle sfide compositive più ardue, dovendo reperire il materiale verbale per descrivere i tori spiranti fuoco dalle narici, i guerrieri nati dai denti di drago e il serpente custode del vello. A tal fine, egli raccoglie (soprattutto nelle *Georgiche*) vari contesti in cui si parla di tori⁵⁵, di buoi⁵⁶ e di serpenti⁵⁷, e non manca inoltre di ricordare ed utilizzare un gruppo di versi virgiliani che, seppure sinteticamente, trattano proprio delle prove imposte da Eeta⁵⁸.

Alla strategia dei contesti-guida Osidio ricorre inoltre per le similitudini contenute nel terzo Coro, che egli costruisce avvalendosi di più similitudini virgiliane da lui scomposte e riassemblate⁵⁹, e per introdurre le figure mitiche della seconda parte dello stesso Coro, cui egli accenna grazie a più contesti virgiliani riguardanti i medesimi personaggi⁶⁰. Analogamente, il rito magico di Medea della quinta Scena, in cui l'eroina predispone la corona letale per Creusa, è assemblato da Osidio attingendo al contesto-guida dei rituali attuati da Didone nel quarto libro⁶¹ che, essendo preliminari rispetto al suicidio, fanno presagire l'imminente rovina di Creusa. E ancora, il discorso dell'ombra

Scene, ovvero con il passaggio al tema della vendetta su Giasone, ad emergere maggiormente è invece l'aspetto "nero" di Medea maga e infanticida.

⁵⁴ Cf. vv. 224-37.

⁵⁵ Cf. v. 251 = *Geo.* 3, 515.

⁵⁶ Cf. v. 224 = *Geo.* 3, 50.

⁵⁷ Cf. v. 233 = *Aen.* 7, 352; v. 236 = *Geo.* 3, 433; v. 253 = *Geo.* 4, 408.

⁵⁸ Cf. v. 226, 255, 256 = *Geo.* 2, 141, 142.

⁵⁹ Cf. vv. 286 = *Aen.* 12, 4; v. 287 = *Aen.* 9, 551; v. 289 = *Aen.* 2, 471.

⁶⁰ Oreste: v. 294, da cf. con *Aen.* 3, 331; Filomela: v. 303, da cf. con *Geo.* 4, 511 (e in più cfr. v. 304 = *Geo.* 4, 15); Orfeo: vv. 307-12, da cf. in ordine con *Geo.* 4, 456; 4, 508; 4, 465; 4, 526; 4, 489, tutti riguardanti Orfeo stesso.

⁶¹ Cf. v. 376 = *Aen.* 4, 494; v. 377 = *Aen.* 4, 495; vv. 379-80 = *Aen.* 4, 638-39.

di Absirto della sesta Scena, avente la funzione di spronare Medea all'infanticidio, è costruito come una sorta di *collage* di contesti accomunati dalla presenza di discorsi persuasivi di ambito bellico, grazie ai quali la futura azione vendicatrice dell'eroina si configura essa stessa come una sorta di impresa bellica⁶². Un ulteriore esempio può essere, infine, quello della settima Scena, in cui lo sprigionarsi delle fiamme dalla corona di Creusa è descritto assemblando più contesti-guida riguardanti il diffondersi di un fuoco, sia esso quello che si leva sul capo di Iulo⁶³ o di Lavinia⁶⁴, quello che incendia le navi troiane⁶⁵, o anche, in senso traslato, "il fuoco" della peste⁶⁶.

Ancor più sfruttato dell'espedito dei "contesti-guida" è quello dei "personaggi-guida"; esso consiste nel ricorso puntuale a versi riguardanti il medesimo personaggio virgiliano per dare voce ad un determinato personaggio centonario, che su di esso risulta essere dunque modellato. A questo proposito si è anche parlato di "caratterizzazione implicita"⁶⁷ del personaggio centonario che, grazie al continuo ricorso al personaggio virgiliano di riferimento, oltre ad assumere i tratti "espliciti" della narrazione centonaria, assorbe indirettamente e sul piano dell'allusività anche quelli del proprio modello. Al fine di non scadere nella monotonia e nell'ovvietà, Ovidio ricorre inoltre ad un'ulteriore finezza, consistente nell'adottare, oltre ad un personaggio-guida principale, anche una serie di personaggi-guida minori che permettono di plasmare più sfaccettature del carattere, che aggiungono plasticità ai suoi personaggi centonari. L'esempio più significativo risulta essere quello dei due protagonisti che, proprio grazie ad un uso ben studiato e calibrato dei personaggi-guida, risultano andare incontro ad uno sviluppo nel corso dell'azione.

Ciò è visibile soprattutto in Medea che, nella prima parte della tragedia, ovvero in particolare fino all'incontro con Giasone della terza Scena, risulta modellata sulla Didone del quarto libro dell'*Eneide*, di cui il centonatore si serve per ritrarre la donna colchica sotto l'aspetto dell'eroina abbandonata, messo in rilievo nel Prologo e nel primo Coro, ma anche nella stessa terza Scena, in cui viene dato molto spazio al tema topico dei pericoli corsi invano per salvare l'amante ingrato. Si veda, per

⁶² Cf. v. 392 = *Aen.* 9, 12 + 9, 230; v. 393 = *Aen.* 12, 159; v. 395ⁱⁿ = *Aen.* 10, 901.

⁶³ Cf. v. 420 = *Aen.* 2, 680; v. 421 = *Aen.* 2, 682.

⁶⁴ Cf. v. 422 = *Aen.* 7, 777; v. 423 = *Aen.* 7, 75.

⁶⁵ Cf. v. 421 = *Aen.* 5, 683.

⁶⁶ Cf. v. 424 = *Geo.* 3, 565 + 566.

⁶⁷ Paolucci 2006, pp. XLIII ss.

esempio, il gruppo di versi 12-21 della prima Scena, i cui emistichi sono tratti quasi nella loro totalità dal quarto libro⁶⁸:

Improbe Amor, quid non mortalia <pectora> cogis? | (Aen. 4, 412)
Iussa aliena pati | iterumque revolvere casus, |
ire iterum in lacrimas: | sed nullis ille movetur (Aen. 4, 413+438)
fletibus; | infixum stridit sub pectore vulnus. | (Aen. 4, 439+689)
Exstinctus pudor | atque inmitis rupta tyranni (Aen. 4, 322)
foedera | et oblitus famae melioris amantis |
oblitusve suae est; | lacrimae volvuntur inanes. | (Aen. 4, 221)
Nusquam tuta fides, | vana spe lusit amantem, | (Aen. 4, 449)
crudelis! Quid, si non arva aliena domosque (Aen. 4, 311)
ignotas petere? | Haec pro virginitate reponit? | (Aen. 4, 312)

Già nella prima Scena, attraverso il ritratto di Medea che emerge attraverso le parole di Creonte, viene introdotto tuttavia un altro personaggio-guida che prelude al lato “nero” dell’eroina, poi ripreso e più ampiamente sviluppato nella seconda parte del centone: si tratta di Alletto, e in particolare del passo del settimo libro dell’*Eneide* in cui Giunone la esorta a seminare discordia tra i Latini ed i Troiani. Si vedano come esemplificativi i vv. 60-66, in cui l’accostamento di Medea ad Alletto corrisponde al punto di vista di Creonte, che pronuncia queste parole⁶⁹:

tu potes unanimes armare in proelia fratres | (Aen. 7, 335)
funereas inferre faces | et cingere flamma; | (Aen. 7, 337)
pacem orare manu | et vertere sidera retro | (Aen. 7, 336+337)
atque odiis versare domos. | Tibi nomina mille, (Aen. 7, 338)
mille nocendi artes | fecundaque poenis
viscera | notumque furens quid femina possit. |
Cede locis | pelagoque volans da vela patenti! | (Aen. 7, 559)

Dal terzo Coro in poi, il lato “nero” dell’eroina trova il suo sviluppo, oltre che mediante ulteriori riferimenti ad Alletto inseriti tra un verso e l’altro⁷⁰, anche attraverso altri personaggi-guida minori quali una fiera accerchiata dai cacciatori⁷¹, guerrieri latini o troiani colti in contesti bellici⁷² e infine, a sottolineare un aspetto per così dire “virile” della

⁶⁸ Per l’analisi dettagliata del contesto di ogni singola fonte, cf. *infra ad loc.*

⁶⁹ Cf. *infra ad loc.* per un approfondimento.

⁷⁰ Cf. per es. vv. 284-85 del terzo Coro e vv. 431, 443 della settima Scena.

⁷¹ vv. 286-87.

⁷² Cf. vv. 404-407, in cui sono coinvolti Deifobo, Enea, Niso, Evandro ed Anchise.

vendetta di Medea, altri personaggi maschili che prestano le proprie parole all'eroina soprattutto nell'ultima Scena⁷³.

Un mutamento in direzione opposta si avverte invece nella caratterizzazione di Giasone che, se nelle prime scene è ritratto come un amante crudele che abbandona la donna innamorata, soprattutto sul modello di Enea del quarto libro⁷⁴, nella seconda parte del centone viene invece inquadrato, mediante personaggi-guida differenti, prima sotto l'aspetto di capo spedizione che rassicura i propri uomini⁷⁵, e in seguito, al momento della scoperta dell'avvenuto infanticidio, come un genitore disperato per la morte del figlio, sul modello della madre di Eurialo alla notizia della morte del ragazzo⁷⁶, e poi di Priamo, che rivolge parole indignate e amare al crudele Pirro, che ha osato uccidere Polite davanti ai suoi occhi⁷⁷. Interessante a proposito della madre di Eurialo è che questa, nella prima parte del centone, era stata personaggio-guida minore di Medea⁷⁸, contribuendo con la propria vicenda del tragico abbandono del figlio a sottolineare l'abbandono subito dall'eroina; il fatto che in un secondo momento il medesimo personaggio venga sfruttato per dare voce a Giasone riflette in una certa misura il mutamento dei ruoli cui vanno incontro i due protagonisti.

Delle figure virgiliane di riferimento possono essere individuate sostanzialmente per ogni personaggio del centone, il che dà conferma di una sorta di metodo seguito da Osidio nella composizione della propria opera, dietro alla quale è possibile dunque riconoscere una certa sistematicità nell'organizzazione del materiale. Così, la Nutrice prende forma nella seconda Scena grazie alla Sibilla che, in quanto "mentore" di Enea nel sesto libro dell'*Eneide*, è stata individuata come adatta per conferire alla Nutrice centonaria i tratti tradizionali di consigliera e di consolatrice⁷⁹; l'ombra di Absirto (una delle novità introdotte da Osidio), nelle sue battute della sesta Scena, fa proprie le parole di altre due ombre che compaiono nell'*Eneide*, ovvero quella di Creusa⁸⁰ e quella di Deifobo⁸¹, il che testimonia ancora una volta la sottigliezza del

⁷³ vv. 397, 405, 447 e l'intera sezione dei vv. 451-53.

⁷⁴ Per es. v. 273.

⁷⁵ vv. 181-85.

⁷⁶ vv. 434-36.

⁷⁷ v. 445.

⁷⁸ vv. 24, 205.

⁷⁹ Cf. vv. 160, 161, 167.

⁸⁰ vv. 391, 394

⁸¹ vv. 391, 394.

centonatore nel selezionare le proprie fonti. Lo stesso vale anche per le parole rivolte nella medesima Scena dai figli a Medea, che sono tratte da un dialogo virgiliano che significativamente si sviluppa a sua volta tra una madre ed un figlio, ovvero tra Venere ed Enea⁸². Quanto al Nunzio, soprattutto al momento della sua comparsa all'inizio della quarta Scena⁸³, molto è tratto dal Turno virgiliano, e in particolare da frangenti in cui questi è colto in difficoltà, così che il suo stato di turbamento si trasmette anche sul corrispondente personaggio centonario, scosso per aver assistito al rito magico di Medea. Altri segmenti pertinenti al Nunzio sono tratti inoltre da differenti contesti accomunati dal tema dello sconvolgimento della natura, cui partecipano anche le parole del *Satelles* della terza Scena⁸⁴, che suggestivamente preludono all'entrata in scena di Medea. Molto fine è anche la costruzione della Creusa centonaria, ricalcata sul personaggio-guida di Lavinia, che in quanto giovane figlia del re si adatta bene alla corrispondente figura centonaria⁸⁵. Infine, quanto a Creonte, oltre al già citato Mercurio che sprona Enea a lasciare Cartagine, si alternano nelle sue parole segmenti tratti da più discorsi, condivisi anche dalle battute di Medea, tra cui quello di Ilioneo a Didone (I libro) e a Latino (VII libro), quello di Anna a Didone (IV libro), della Sibilla a Caronte (VI libro) e di Sinone ai Troiani (II libro).

3.3 Altre astuzie compositive

Rimanendo ancora nell'ambito della selezione preliminare dei contesti, da notare è inoltre l'attenzione del tutto particolare prestata dal centonatore alla distinzione tra contesti virgiliani narrati e contesti dialogati.⁸⁶ Un'altra astuzia da lui messa in atto consiste, infatti, nel ricorrere a parti dialogate per gli scambi serrati di battute tra i personaggi, e d'altro canto a parti narrativo-descrittive per i Cori e per le narrazioni. Ciò risulta evidente soprattutto nei vv. 321-73 e 411-434, occupati dai

⁸² v. 401.

⁸³ vv. 313-17.

⁸⁴ vv. 187-90.

⁸⁵ vv. 422, 423. Creusa non compare nel centone direttamente come personaggio parlante, ma a lei allude il Nunzio nella settima Scena nella narrazione del fuoco che si sprigiona dalla corona donata da Medea uccidendo la promessa sposa. Un altro punto in cui la ragazza appare indirettamente associata a Lavinia è il v. 357: cf. *ad loc.*

⁸⁶ Cf. *infra comm. ad vv. 322 ss.*

resoconti in terza persona del Nunzio, riguardanti rispettivamente il rito magico attuato da Medea all'interno della casa⁸⁷ e la morte di Creusa a causa del fuoco sprigionatosi dal diadema. Significativo è soprattutto il secondo caso, in cui l'inizio del racconto viene costruito mediante le formule incipitarie di due racconti virgiliani, ovvero quello di Enea a Didone del secondo libro⁸⁸ e quello del sesto di Anchise ad Enea⁸⁹, incentrato sul futuro glorioso di Roma.

Per le parti dialogate del centone invece sono in generale molto sfruttati i dialoghi virgiliani tra dei, tra i quali ha avuto particolare fortuna soprattutto il concilio del decimo libro⁹⁰; dialoghi appartenenti all'ambito bellico appaiono invece molto sfruttati nella parte conclusiva della settima Scena, dove gli ultimi scambi di battute tra Medea e Giasone si configurano per così dire come un'azione di guerra.

Una volta chiariti i criteri di Osidio nella selezione delle fonti, possiamo ora ad analizzare le astuzie da lui escogitate nell'unione dei segmenti al fine di ottenere una buona coesione tra questi e una successione fluida e logica dei pensieri.

Una di esse è la “dislocazione”, un espediente finalizzato soprattutto ad ottenere una certa *variatio* nell'utilizzo dei segmenti⁹¹; essa consiste infatti nell'attingere ad un gruppo di versi virgiliani consecutivi⁹², riproponendoli però in punti distanti del centone, oppure in posizioni ravvicinate, ma alternati ad altre fonti, in modo tale da evitare la successione di due (o più versi) che già nel modello fossero consecutivi⁹³. Tale tecnica porta con sé il vantaggio del più ampio sfruttamento possibile di un contesto che risulti particolarmente calzante al tema trattato nel centone, evitando tuttavia – oltre alla successione di più versi virgiliani attigui – anche la ripetitività nell'uso delle fonti.

⁸⁷ Cf. in particolare i vv. 326, 328, 337, costruiti mediante segmenti tratti dalla descrizione del rito di Didone attorno alla pira, e i vv. 323 e 334, assemblati alternando emistichi appartenenti ai riti svolti dalla Sibilla prima di accedere agli Inferi.

⁸⁸ Cf. v. 413

⁸⁹ Cf. vv. 412, 414.

⁹⁰ In particolare: 10, 69ⁱⁿ = Hos. Get. 265; 10, 69^{ex} = Hos. Get. 264; 10, 72ⁱⁿ = Hos. Get. 262; 10, 72^{ex} = Hos. Get. 265; 10, 80ⁱⁿ = Hos. Get. 62; 10, 93ⁱⁿ = Hos. Get. 264; 10, 95^{ex} = Hos. Get. 269; cf. anche *infra comm. ad v. 25*.

⁹¹ Cf. Paolucci 2006, p. LXVIII.

⁹² Come potrebbero essere, per esempio, quelli relativi ad un contesto- o a un personaggio-guida.

⁹³ A questo proposito si veda ancora la norma ausoniana citata *supra* al par. 3.2.

Un caso significativo nella *Medea* è, a titolo d'esempio, la dislocazione del passo in cui Alletto viene spronata da Giunone a seminare discordia tra Latini e Troiani (*Aen.* 7, 335-41):

335 tu potes unanimes⁹⁴ armare in proelia fratres
atque odiis uersare domos, tu uerbera tectis
funereasque inferre faces, tibi nomina mille,
mille nocendi artes, fecundum concute pectus,
dissice compositam pacem, sere crimina belli:
340 arma uelit poscatque simul rapiatque iuuentus.
Exim Gorgoneis Allecto infecta uenenis
[...]

Esso, infatti, viene distribuito tra due grandi gruppi di versi tra di loro molto distanti, ovvero da un lato la descrizione di Medea secondo la visione di Creonte (vv. 60-64), e dall'altro la comparsa di Alletto stessa nel corso del rito magico di Medea (vv. 345-58); inoltre, all'interno di questi due stessi gruppi, gli emistichi del settimo libro sono alternati ad altri aventi diversa provenienza. Ecco qui di seguito i due passi della *Medea*:

<u>tu potes unanimes armare in proelia fratres</u>	(<i>Aen.</i> 7, 335)
<u>funereas inferre faces</u> <i>et cingere flamma;</i>	(<i>Aen.</i> 7, 337)
<i>pacem orare manu</i> <i>et vertere sidera retro</i>	
<u>atque odiis versare domos.</u> <u>Tibi nomina mille,</u>	(<i>Aen.</i> 7, 336-37)
<u>mille nocendi artes</u> <i>fecundaque poenis</i>	(<i>Aen.</i> 7, 338)
<i>viscera [...]</i>	

<u>Exhinc Gorgoneis Allecto infecta uenenis</u>	(<i>Aen.</i> 7, 341)
<i>exsurgitque facem adtollens atque intonat ore:</i>	
[...]	
<u>dissice compositam pacem, sere crimina belli</u>	(<i>Aen.</i> 7, 339)
<i>(namque potes),</i> <i>colui vestros si semper honores.</i>	
<i>Talibus Allecto dictis exarsit in iram</i>	
<i>horrendum stridens</i> <i>rabidoque haec addidit ore:</i>	
<i>'o germana mihi,</i> <i>mitte hanc de pectore curam,</i>	
<i>nunc si bellare paras,</i> <i>et luctu miscere hymenaeos</i>	
<u>funereas inferre faces</u> <i>et cingere flamma</i>	(<i>Aen.</i> 7, 337)

Soffermandosi con più attenzione sul v. 61, si può notare come il secondo segmento utilizzato (*et cingere flamma*) provenga a sua volta da un contesto assai dislocato nel corso della *Medea*, ovvero il discorso di Venere a Cupido (cf. v. 1, 673); da ciò si può già intedere come dunque il centone di Osidio si configuri come una sorta di originale ricomposizione di una serie di contesti-guida virgiliani appositamente

⁹⁴ *Unanimes* **bfghjtz.**

selezionati e suddivisi in segmenti; d'altro canto, si capisce anche come, procedendo a ritroso, ovvero ri assemblando i versi che Osidio ha dislocato, sia possibile ricostruire le intere sezioni di testo che hanno costituito il punto di partenza del suo lavoro; tra queste, alcune tra le più fortunate nella *Medea* sono la *Fabula Aristaei*⁹⁵, da cui è tratto il maggior numero di citazioni delle *Georgiche*, e l'ottava *Ecloga*⁹⁶, anch'essa molto più sfruttata rispetto a tutte le altre.

Le due porzioni di testo centonario qui citate, e in particolare la presenza dell'emistichio *funereas inferre faces* sia al v. 61 che al v. 358, consentono inoltre di evidenziare un'ulteriore astuzia messa in atto molto spesso da Osidio, ovvero la ripetizione a distanza di un medesimo segmento (o verso)⁹⁷. Anche questo espediente, tipico, come la dislocazione, non solo della *Medea* ma anche di altri testi centonari a noi giunti, oltre a riprodurre un tratto che in un certo senso appartiene già a Virgilio, rientra nel criterio che in generale potremmo definire dell'“economicità”: esso, infatti, contribuisce a sollecitare al massimo l'allusività ad un determinato contesto percepito come particolarmente funzionale al tema trattato, senza tuttavia appesantire il testo del centone. Al medesimo principio fa capo anche un'altra strategia, consistente nel suddividere un determinato verso virgiliano in due segmenti, e utilizzare questi in punti differenti del testo, oppure nel medesimo verso ma in ordine invertito, in modo da evitare una pedissequa ripetizione del modello⁹⁸. Tale tecnica diventa ancor più interessante quando i due segmenti sono utilizzati a distanza, ma per il medesimo personaggio⁹⁹, il che ci riporta di nuovo alla particolare attenzione del centonatore per l'individuazione dei personaggi-guida¹⁰⁰.

Scendendo ad un livello ancor più microscopico, è possibile individuare una serie di sottili strategie, finalizzate ad ottenere una fluida connessione tra le parole dei segmenti selezionati. Una delle più semplici e anche delle più sfruttate è il cosiddetto “*enjambement* compositivo”¹⁰¹, in base a cui un emistichio finale virgiliano viene continuato all'inizio del verso successivo per un paio di parole così come esso continua nel

⁹⁵ Per cui cf. *infra comm. ad v.* 83.

⁹⁶ Cf. *infra comm. ad v.* 93.

⁹⁷ Cf. *infra comm. ad v.* 2 per altri esempi e per la bibliografia.

⁹⁸ Per alcuni esempi anche nel centone *Hippodamia*, cf. Paolucci 2006 pp. LXVIII sgg.

⁹⁹ Per un esempio, cf. *infra v.* 89.

¹⁰⁰ Cf. *supra* il paragrafo 3.2.

¹⁰¹ Cf. Lam.⁴, p. 212 e Carbone 2002, p. 14.

modello. In tal modo, il centonatore prende spunto da un tratto di stile già tipico di Virgilio e lo fa suo, sfruttandolo come astuzia compositiva utile per garantire una buona connessione tra i due versi ivi coinvolti¹⁰².

Oltre a questo, si nota un numero non indifferente di “giochi” realizzati con le parole contenute negli emistichi selezionati, finalizzati a connettere i segmenti in frasi sintatticamente e semanticamente corrette. Uno dei più sfruttati è quello della cosiddetta “*vox communis*”, consistente nell’unione di due emistichi tramite una parola presente in entrambi. Quando tale parola si trova esattamente in sutura si parla di *vox communis* in senso stretto; quando invece essa si trova in un altro punto (per lo più in ogni caso nei pressi della sutura), si parla invece più propriamente di *vox propinqua*¹⁰³. Un’altra distinzione è presente inoltre tra *vox communis* (o *propinqua*) “*in praesentia*”, ovvero quando la parola condivisa dai due emistichi diventa parte del testo centonario, e “*in absentia*”, ovvero quando l’elemento comune resta nelle parti inutilizzate delle due fonti.

Il primo esempio nella *Medea* si trova al v. 2, in cui la *vox communis in praesentia* è un semplice *et*¹⁰⁴, come accade molto spesso, anche se non mancano casi più complessi di parole condivise¹⁰⁵. Un esempio di *vox communis in absentia* si realizza, invece, tra il v. 25 e il v. 26¹⁰⁶, in cui l’elemento comune *omnipotens* resta in entrambi i casi nel segmento non utilizzato delle fonti prescelte. Varie sono le occorrenze in cui, inoltre, due fonti presentano del materiale in comune che, pur non essendo totalmente identico come nel caso di una *vox communis* perfetta, è in ogni caso ben sovrapponibile: così accade al v. 64, in cui tra *fecundaque* e *fecundum* ben poca è la differenza.

A volte l’idea dell’associazione tra due determinati versi può nascere da un dettaglio ancor più minuto, come per esempio dalla presenza di due sinonimi, di due termini appartenenti alla medesima area semantica, o persino di due parole aventi molto semplicemente un significante simile.

¹⁰² Per esempi in Osidio e in altri centoni, cf. *infra comm. ad vv.* 4-5.

¹⁰³ Cf. Lam.⁴, p. 212; Paolucci 2006, p. LXXII; Vallozza 1986, pp. 335 ss.

¹⁰⁴ Hos. Get. *et dirae ultrices* | *et tu, Saturnia Iuno* = Aen. 4, 610 *et Dirae ultrices et di morientis Elissae* + Aen. 12, 178 *et pater omnipotens et tu Saturnia Iuno*. Cf. *ad loc.* per una casistica delle *voces communes* nella *Medea* e in altri centoni virgiliani.

¹⁰⁵ Cf. per es. v. 52 *finibus*; v. 128 *ramis*; v. 248 *parta quies*; ecc.

¹⁰⁶ v. 25: Hos. Get. *rerum cui summa potestas* = Aen. 10, 100 *tum pater omnipotens, rerum cui summa potestas*; v. 26: Hos. Get. *precibus si flecteris ullis* = Aen. 2, 689 *Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis*.

Ciò avviene rispettivamente ai vv. 107-108, legati tramite i simili concetti di *delubra deum* e di *aras*¹⁰⁷, e al v. 365 con *squamis/hamis*.

In tutti i casi qui citati, le parole-chiave individuate dal centonatore e da noi ricostruibili a ritroso si escludono a vicenda, nel senso che pur servendo entrambe da cerniera, a lasciare la propria traccia nel testo è di fatto solo una di esse o persino, come nella *vox communis in absentia*, nessuna delle due; molto spesso capita tuttavia che le parole che fanno da ponte tra un verso e l'altro entrino entrambe a fare parte del centone. Questo è il motivo per cui varie sono le occorrenze di una medesima parola che si ripete in due versi consecutivi o comunque vicini: si vedano per esempio *labores/labori* dei vv. 4-5, *carminibus/carmina* dei vv. 171-72, *spargens/sparserat* dei vv. 328-29 e molte altre ancora¹⁰⁸. Ognuna di queste astuzie qui illustrate dimostra come la tecnica di Osidio si caratterizzi come un procedere passo dopo passo all'interno dei contesti selezionati, cercando via via possibili connessioni tra i vocaboli in essi contenuti e agglutinando un verso con quello successivo aiutandosi con parole-chiave e con un attento uso delle aree semantiche.

Dallo studio di tale tecnica emerge la figura di un poeta centonario che potremmo definire sistematico ma anche ingegnoso, che per comporre la propria opera ha sviscerato il testo virgiliano a più livelli, partendo dall'analisi dei contesti e giungendo a quella dei significati e dei significanti delle singole parole. La sua attenzione a più aspetti è visibile, oltre che dalla gamma delle fonti selezionate e dalla loro combinazione, anche in alcune piccole finzze che si riscontrano nel prodotto finale a noi giunto, dove si notano per esempio figure di suono e di significato quali allitterazioni¹⁰⁹ - particolarmente diffuse - e chiasmi¹¹⁰, non presenti a monte nel testo virgiliano, bensì creati dal centonatore attraverso l'unione degli emistichi.

3.4 Fenomeni generati dalla tecnica centonaria

Rimanendo ancora in quella che potremmo metaforicamente denominare l'“officina” del centonatore, restano ancora da scoprire alcuni

¹⁰⁷ Cf. anche i casi dei vv. 280 e 315.

¹⁰⁸ Cf. anche vv. 341-42; 392-93 ecc.

¹⁰⁹ Cf. vv. 100, 246, 306, 341, 342, ecc.

¹¹⁰ Cf. vv. 123, 363, ecc.

fenomeni assai tipici cui il testo virgiliano va incontro una volta scomposto. Assai diffusa nella *Medea* è ciò che ho denominato “risegmentazione”¹¹¹, una tecnica molto rappresentativa del grado di comprensione da parte del compositore del senso più profondo del *lusus* sotteso all’assemblaggio di un centone. Essa consiste infatti nello scoprire in un determinato emistichio preso a modello una nuova combinazione tra le parole in esso contenute, una diversa “segmentazione”, appunto, sintattico-grammaticale, grazie alla quale è possibile utilizzare il segmento stesso così come esso è in Virgilio, senza doverne mutare l’aspetto esteriore. E, come si diceva, proprio questo è il cuore del gioco centonario: utilizzare il testo del modello evidenziando in esso nuovi significati, ricorrendo meno possibile alle correzioni. La frequenza particolarmente alta di tale fenomeno nel nostro centone è prova del fatto che l’autore ha colto e applicato appieno tale concetto.

Un caso diffuso è quello di verbi virgiliani che, privati della reggenza di cui si avvalevano nel modello, vengono reinterpretati in altro modo; si veda a titolo d’esempio *valeant* del v. 75: il periodo in cui esso era inserito nel testo virgiliano è *porta adversa ingens solidoque adamante columnae, / vis ut nulla virum, non ipsi exscindere bello / caelicolae valeant* (*Aen.* 6, 552-554), in cui il congiuntivo dipende dalla presenza di *ut*. Quest’ultimo, tuttavia, non trova più spazio nel nuovo periodo creato dal centonatore, ovvero *non ipsi exscindere ferro / caelicolae valeant, fati quod lege tenetur* (detto a Medea da Creonte che non vuole saperne dei pericoli insiti nelle imminenti nozze della figlia); la sintassi viene in ogni caso riequilibrata reinterpretando *valeant* come congiuntivo indipendente potenziale. Un processo simile è sotteso al caso di *ducere* del v. 125¹¹² che, privato dell’originario verbo reggente (*visa est*), diviene infinito storico; o ancora, *ire* del v. 91 e *invadere* del v. 179 che, venuti meno i corrispondenti verbi reggenti virgiliani, vengono fatti dipendere rispettivamente dai centonari *iubes* (v. 90) e *struis* (v. 178) tratti da segmenti diversi.

Un’altra tipologia di risegmentazione è quella del v. 148, a proposito del segmento *vulgi quae vox pervenit ad aures*. Mentre in origine il genitivo *vulgi* specificava *aures* (e il senso era che la *vox* dell’oracolo giungeva alle “orecchie della gente”), nel nuovo contesto esso viene invece a legarsi a *vox*: la *vox vulgi* è, infatti, il coro festante per le

¹¹¹ Cf. *infra* Appendice 5 per la casistica completa della *Medea*.

¹¹² Cf. *ad loc.* per il contesto e le fonti.

imminenti nozze di Giasone e Creusa il cui suono giunge a Medea provocando in lei sgomento. Ad un processo simile va incontro anche l'apostrofe *o dulcis coniunx* del v. 195, che entra a far parte del periodo successivo rispetto a quello cui apparteneva nel modello.

Molti sono, inoltre, i casi di una segmentazione differente delle parole del modello grazie allo sfruttamento dell'ambiguità insita nella lingua stessa, ovvero dell'identità delle uscite di alcuni casi. Così, *praedicta* da nominativo viene reinterpretato come accusativo al v. 88, e come vocativo al v. 110; *corda oblita* da accusativo diviene vocativo (v. 109); *pastor* da nominativo a vocativo, e così anche *pater et coniunx* del v. 202, e molti altri ancora. Ulteriori casi sono inoltre quelli di passaggio da aggettivo a neutro plurale sostantivato, come *deserta* del v. 300 e *contraria* del v. 382.

Il caso più significativo di risegmentazione risulta tuttavia quello cui è sottoposto l'emistichio *quaesitas sanguine dotes* in entrambe le sue occorrenze di questo centone (vv. 41 e 253). Nel testo d'origine, esso è inserito nel seguente periodo, in cui Alletto istiga Turno a lottare per le nozze con Lavinia che Latino gli sta negando: *rex tibi coniugium et quaesitas sanguine dotes / abnegat* (*Aen.* 7, 423-24). Il verbo reggente *abnegat* viene in entrambi i casi escluso in seguito al taglio del centonatore, così che le due nuove frasi che si vengono a formare sono le seguenti: vv. 39-41 (primo Coro) *manet alta mente repostum / tam forti pectore et armis / quaesitas sanguine dotes*, e vv. 251-53 (Medea a Giasone) *nec venit in mentem fumans sub vomere taurus, / iam gravior Pelias et aena undantia flammis / squamosusque draco et quaesitas sanguine dotes?* In entrambi i casi, gli studiosi hanno pensato di intervenire sul testo o con l'integrazione di un verso virgiliano foriero di un verbo reggente¹¹³, o con una lacuna¹¹⁴, o con la correzione di *quaesitas* in *quaesitae*¹¹⁵ oppure, infine, nel caso dei vv. 40-41, sottintendendo prima un *fuert* e poi un *esse*¹¹⁶. Esiste, tuttavia, una soluzione meno invasiva dell'intervento sul testo tradito e più semplice del doppio sottinteso, consistente nel sottintendere un semplice *esse* con cui si viene a creare un'infinitiva soggettiva in cui *quaesitas* trova una sua nuova

¹¹³ Burman, Baehrens, Riese, Mooney. Cf. *ad loc.* per un approfondimento su tali proposte.

¹¹⁴ Salanitro (tra v. 40 e 41).

¹¹⁵ Klotzius, e anche Lam. al v. 253.

¹¹⁶ Lamacchia.

ragion d'essere¹¹⁷. Lo sfruttamento dei sottintesi, come emerge *infra* dall'*Appendice 8* che raccoglie tutta la casistica della *Medea*, è tra l'altro uno degli espedienti tecnici più sfruttati da Osidio al fine di trovare una nuova via di lettura del testo virgiliano prima ancora di dover ricorrere alla sua modifica.

Ecco dunque come questo caso diventi esemplificativo di come uno studio approfondito non solo della risegmentazione e dell'astuzia del sottinteso, ma anche più in generale della tecnica centonaria nel suo complesso, possa avere un risvolto di utilità anche nell'ambito dell'esegesi testuale: grazie ad esso, infatti, nei due esempi qui citati il testo tradito può essere compreso e mantenuto senza dover ricorrere ad alcun intervento.

Accanto alla risegmentazione, un altro fenomeno tipico generato dalla tecnica centonaria è il traslato semantico¹¹⁸; esso si aggiunge alla serie di reinterpretazioni cui il testo virgiliano viene sottoposto da Osidio prima di ricorrere alla modifica ad esso. Gli esempi più diffusi sono quelli di termini che in Virgilio avevano senso concreto, e che nella *Medea* appaiono invece utilizzati in senso metaforico: così è per *vulnus*, che in *Aen.* 4, 689 *deficit; infixum stridit sub pectore vulnus* indica la ferita fisica con cui Didone provoca la propria morte, e che al v. 15 del centone passa invece ad indicare in senso metaforico la ferita "morale" di Medea per l'abbandono di Giasone. Così accade per *viscera* di *Aen.* 6, 599 *viscera rimaturque epulis habitatque sub alto*, in cui il termine si riferisce al fegato del gigante Tizio, ma che in *Hos. Get.* 65 passa ad indicare più astrattamente l'"animo". Si vedano in più anche *foedus* e *leges* dei vv. 158-59, che dal lessico concreto bellico passano a quello erotico.

Un altro gruppo di traslati è quello di espressioni tecniche del linguaggio della navigazione che vengono reimpiegate in senso metaforico: si vedano per esempio *flecte viam velis* del v. 53, *subducere classem* del v. 79 e *dare linthea retro* del v. 280.

Altri casi sono inoltre quelli di verbi che da transitivi vengono reinterpretati come intransitivi (cf. v. 424 *sequebatur*), o ancora di espressioni il cui senso subisce uno slittamento per adattarsi al nuovo contenuto, come accade a *in altum* del v. 457, che non si riferisce più ad

¹¹⁷ Cf. *ad loc.* per un'argomentazione approfondita di questa proposta di lettura.

¹¹⁸ Cf. *infra Appendice 6* per la casistica della *Medea*.

Enea che prende il largo con la nave, bensì a Medea che si dirige verso l'alto del cielo con il carro alato¹¹⁹.

3.5 Imperfezioni metriche

L'insieme delle tecniche escogitate da Osidio al fine di trovare connessioni soddisfacenti tra gli emistichi e il suo tentativo evidente di ricorrere il meno possibile alla modifica del testo virgiliano non sono tuttavia sempre sufficienti a prevenire la formazione di alcune forzature o imperfezioni. Fra queste, le più frequenti si registrano in ambito metrico, in cui si verificano soprattutto casi di iper- o ipometria e di iato¹²⁰. L'analisi di un esempio per tipologia può subito chiarire come tali anomalie nascano in seno alla tecnica centonaria, e in particolare nell'esatto punto in cui due emistichi vengono uniti. Si veda il caso del v. 6 *alma Venus, | aut quicumque oculis haec aspicias aequis*; esso è dato dall'unione di *Aen.* 1, 618 *alma Venus [Phrygii genuit Simoentis ad undam]*¹²¹ più *Aen.* 9, 209 [*Iuppiter*] *aut quicumque oculis haec aspicias aequis* (*aspicias P*, *aspicit cett.*). La sostituzione di *Iuppiter* con *Alma Venus* introduce una sillaba in esubero, generando così un verso ipermetro nell'esatta corrispondenza della sutura tra i due emistichi. Come esempio di ipometria si vedano invece i vv. 64-65: *mille nocendi artes fecundaque poenis / viscera notumque furens quid femina possit*. Essi sono dati rispettivamente dall'unione di *Aen.* 7, 338 *mille nocendi artes. [Fecundum concute pectus]* più *Aen.* 6, 598 [*immortale iecur tondens*] *fecundaque poenis* (v. 64), e di *Aen.* 6, 599 *viscera [rimaturque epulis habitatque sub alto]* più *Aen.* 5, 6 [*polluto,*] *notumque furens quid femina possit* (v. 65). Al v. 64, in seguito all'accostamento delle due fonti viene a mancare un intero piede, mentre al v. 65 la sostituzione di *polluto* con il dattilo *viscera* trascina la mancanza di una sillaba; il dato rilevante è che, anche in questo caso, le due anomalie si verificano esattamente in sutura.

Un esempio di iato può essere, infine, quello del v. 13 *iussa aliena pati | iterumque revolvere casus*, dato dall'unione di *Aen.* 10, 866 *iussa aliena pati [et dominos dignabere Teucros]* con *Aen.* 10, 61 [*redde, oro,*

¹¹⁹ Per fenomeni simili in un altro testo di carattere centonario, cf. Cacioli 1969.

¹²⁰ Cf. *infra* Appendice 2, in cui vengono schedati tutti i versi della *Medea* che presentano anomalie metriche. Cf. questa casistica con Tulli 1986.

¹²¹ Per il segmento *alma Venus* cf. anche *Aen.* 10, 332.

miseris] iterumque revolvere casus. La sostituzione del piede dattilico *et dominos* della prima fonte con le due sole brevi di *ite-* dell'*incipit* della seconda rende necessaria una sillaba in più, che viene creata mediante uno iato tra *pati* ed *iterumque*: ancora una volta, dunque, siamo al cospetto di un'imperfezione che si verifica in sutura.

La posizione stessa in cui si riscontrano sistematicamente le anomalie della *Medea* è una chiara evidenza del loro generarsi in seguito alla tecnica centonaria, e in particolare in seno al delicato momento dell'affiancamento dei due segmenti: l'unione di due emistichi più lunghi o più brevi del dovuto provoca i casi di iper- e di ipometria, mentre l'incontro di due segmenti entrambi tagliati in concomitanza con una vocale può dare origine a iato. Esse ci conducono nel cuore dell'operato del centonatore e ci permettono di comprendere quali fossero alcune delle maggiori difficoltà che questi doveva affrontare nel momento della composizione e, di conseguenza, anche il livello d'ingegno necessario per risolverle. Il riconoscimento dell'originarsi di queste irregolarità in sutura, e dunque in seno alla tecnica centonaria, dovrebbe essere di per sé garanzia della genuinità di tali versi, proprio in virtù della tipologia di imperfezioni che essi presentano; non così tuttavia sono stati valutati nel corso degli studi, in cui anzi molti sono i tentativi che si contano di interventi sul testo finalizzati ad obliterare tali anomalie.

Torniamo per esempio ai casi da poco citati: al v. 6, il Burman, seguito poi dal Riese e dal Baehrens, al fine di eliminare la sillaba in esubero nel verso ipermetro e di ottenere così un esametro regolare espunse *aut*, pur essendo questo parte integrante di uno dei due emistichi e pur dando senso entro il contesto; ai vv. 64-65 si contano, analogamente, svariati tentativi di integrazione: rispettivamente *semper* (v. 64) e *sunt* (v. 65) da parte del Burman e del Baehrens, *testor* e *sunt* da parte dell'Oudendorpius, e infine *mutas* e *sunt* di Mooney. Ad uno spostamento di *viscera* al v. 64 e all'espunzione del v. 65 pensò invece lo Scriverius, mentre il Riese ed il Canal pensarono ad una lacuna in prossimità delle due suture. Dei tentativi di correzione finalizzati ad eliminare anche gli iati si registrano, anche se non direttamente per il v. 13, in molti casi: si vedano per esempio *infra* i vv. 87, 243 e 320.

Tali proposte di espunzione o di integrazione laddove il testo presenti dei problemi di carattere metrico è assai tipico della prima fase dello studio dei centoni; esse tuttavia, comportano l'introduzione (o

l'eliminazione) secondo il gusto dello studioso stesso di materiale estraneo (o appartenente) ai segmenti virgiliani coinvolti, e possono dunque portare pericolosamente lontano dal testo che ci è stato tramandato; per questo motivo, nella fase attuale degli studi, interventi di questo tipo sono preferibilmente evitati, anche se non mancano casi isolati di ritorno ad essi.

Una soluzione di tipo diverso viene proposta invece da Lamacchia, che ipotizza per i vv. 6, 64, 65 e per altri versi irregolari della *Medea* una lettura di carattere ritmico¹²². Tuttavia, come argomentato nei dettagli *infra* nel commento ai vv. 6 e 65 cui qui rimando, tale proposta genera un grande problema di carattere metodologico poichè, oltre al fatto che tale cadenza ritmica non funziona per ognuno dei versi anomali che si registrano nella *Medea*, risulta difficile (e tendenzioso) ricorrere ad una lettura ritmica per i soli versi risultanti irregolari ad una lettura quantitativa, per poi tornare di nuovo a questa per i restanti versi leggibili quantitativamente, rappresentanti tra l'altro il maggior numero dei versi del centone.

Per questi motivi, alle proposte di intervento o di lettura ritmica, entrambe affette da problemi di carattere metodologico, nel presente lavoro in merito ai versi metricamente irregolari ho preferito adottare un criterio uniforme, consistente nel dare a testo il verso così come tradito, quale prodotto imperfetto ma genuino della tecnica centonaria. Dei tentativi precedenti di lettura ho dato conto in ogni caso in apparato e, quando necessario, li ho resi oggetto di discussione all'interno del commento.

3.6 Il problema del rapporto con Seneca

Come accennato già brevemente *supra* nel paragrafo 1 a proposito del contenuto del nostro centone, la distribuzione dell'azione tra le Scene e tra i personaggi ha portato gli studiosi dal Burman in poi a riconoscere unanimemente come modello dell'opera la *Medea* di Seneca¹²³. Tra i testi greci e latini a noi giunti aventi come oggetto il mito di Giasone e della donna della Colchide, la tragedia senecana è infatti quella che presenta

¹²² Cf. *ad loc.* i versi citati, e per gli altri casi nella *Medea* Lam.³.

¹²³ Cf. Canal 1851, VIII; Regel, p. 4; Schenkl, p. 549; Ermini, p. 48; Mooney, p. 7; Desbordes, p. 84; Lam.⁴, p. 205; Salan., p. 73.

maggiori analogie sul piano strutturale; esse sono notate puntualmente *infra*, nelle introduzioni alle singole Scene, cui qui rimando. Si vedano tuttavia subito alcuni esempi di tali somiglianze, come il prologo di carattere monologico recitato da Medea, che porta entrambe le tragedie a differenziarsi da quella euripidea, in cui l'esordio è affidato invece alla Nutrice; la presenza di un unico scontro verbale tra i due protagonisti, collocato al centro dell'opera, preceduto dal dialogo tra Medea e Creonte e seguito da quello tra l'eroina e la Nutrice; o ancora, l'ampio spazio dedicato al rito magico attuato da Medea all'interno della casa, e molti altri.

Accanto a questi tratti che accomunano le due tragedie si notano tuttavia anche vari punti in cui il testo di Osidio si allontana dal suo modello¹²⁴: tra questi, l'elemento più menzionato (ed anche il più evidente) è l'aggiunta di alcune figure, quali il *Satelles* di Giasone (vv. 186-90) e l'ombra di Absirto (vv. 390-95)¹²⁵; a questi si accompagnano anche i due figli di Medea cui Osidio, a differenza di Seneca, dà voce ai vv. 386-89 e 396. Una diversa impostazione viene data anche ai Cori, non solo nei contenuti, ma anche nella composizione: mentre in Seneca infatti si tratta di un gruppo¹²⁶ che mostra maggiore solidarietà nei confronti di Giasone, e guarda con occhio benevolo all'unione tra l'argonauta e Creusa¹²⁷, in Osidio si distinguono probabilmente due Cori¹²⁸, dei quali il primo si mostra empatico nei confronti di Medea, mentre il secondo nei confronti di Giasone.

Talvolta si può notare, inoltre, una differente successione nelle azioni e nei dialoghi: così è, per esempio, per l'infanticidio, che in Seneca avviene in due momenti successivi poichè il secondo figlio viene ucciso solo nell'ultima Scena, al cospetto di Giasone, mentre in Osidio esso si realizza nel corso di una stessa Scena¹²⁹. Una differenza si nota anche nel racconto dell'incendio ad opera del Nunzio, che in Seneca viene riferito al Coro, mentre nel nostro centone direttamente a Giasone.

¹²⁴ Questi vengono approfonditi *infra* di volta in volta nelle Introduzioni alle singole Scene, cui rimando.

¹²⁵ Cf. *infra ad loc.* per il problema della rubrica riguardante questo personaggio.

¹²⁶ O forse diversi gruppi: per il problema dell'indeterminatezza dei Cori senecani Tarrant 1976, Introduzione.

¹²⁷ Cf. soprattutto primo Coro.

¹²⁸ Cf. *infra Introduzione* al primo e al secondo Coro.

¹²⁹ Si tratta, in particolare, della sesta Scena, da cui si deduce chiaramente che in tale contesto vengono uccisi entrambi i figli.

Le dimensioni in generale più ridotte dell'opera di Ovidio (461 versi contro i 1027 senecani) portano con sé, inoltre, una serie di tagli rispetto al testo preso a modello¹³⁰: diverso, così, è il numero dei Cori, che viene ridotto a tre, e minore è lo spazio che viene dedicato ad alcuni personaggi. Uno fra questi è la Nutrice che, oltre a intervenire meno frequentemente rispetto alla Nutrice senecana, appare anche caratterizzata in modo diverso: essa infatti mostra una maggiore complicità nel piano dell'eroina, e compiacimento per la buona riuscita della vendetta. Questa ed altre riduzioni nel numero di versi dedicati ad altri personaggi volgono a favore dello scontro verbale tra Giasone e Creusa, cui invece viene dedicata la Scena più lunga tra tutte quelle del centone.

La presenza di queste differenze rispetto al testo senecano, pur non portando a dubitare del fatto che questo fosse in effetti il modello prediletto dal centonatore, ha indotto tuttavia a pensare che egli si potesse avvalere contemporaneamente di più modelli; da un lato la particolare presenza di alcune movenze in comune con la dodicesima tra le *Eroidi* di Ovidio e l'interpretazione in chiave elegiaca di Medea che accomuna i due testi, e dall'altro il rilievo che viene dato all'aspetto di Medea-maga qui come nella settima *Metamorfosi* di Ovidio vengono spesso addotte dagli studiosi come argomentazioni per ipotizzare che il centonatore, oltre ad aver tenuto presenti queste due opere ovidiane, possa aver avuto tra le mani anche la tragedia dedicata dallo stesso autore a Medea, per noi tuttavia perduta¹³¹. La totale mancanza di prove concrete su cui basare questa supposizione rende tuttavia più prudente non spingersi così lontano, limitandosi invece a sottolineare che dietro alla presenza di tali divergenze rispetto a Seneca, oltre chiaramente all'inventiva del centonatore stesso, potrebbero celarsi altri rapporti di dipendenza, che tuttavia per noi allo stato attuale del materiale a nostra disposizione risultano purtroppo non ricostruibili.

¹³⁰ La dimensione ridotta è un elemento che accomuna i centoni virgiliani pagani, tra i quali la *Medea* appare anzi uno dei più corposi; il genere generalmente prediletto è infatti l'epillio, per cui cf. soprattutto l'Ippodamia.

¹³¹ Cf. a questo proposito Lam.⁴, p. 205 e Salan. pp. 73-74.

4. Il codice Salmasiano e le edizioni della *Medea*

La *Medea* di Osidio è tradita, insieme a undici dei centoni virgiliani a noi giunti, dal *Codex Parisinus Latinus 10318*, più noto come Salmasiano (S), dal nome dell'umanista Claude Saumaise che nel 1615 lo ricevette in dono da Jean Lacurne¹³². Il Saumaise, cui risalgono varie annotazioni e correzioni contenute nel manoscritto, nel 1631 lo prestò a Peter Schrijver, noto come Scriverius, che poco dopo ne pubblicò il *Pervigilium Veneris*; successivamente, il codice passò allo Heinsius che ne trasse una copia, contenuta insieme ad altri apografi¹³³ del Salmasiano nel cod. Heidelb. lat. 46, che il Burman utilizzò per la propria edizione dell'*Anthologia Latina*.

Riguardo alla datazione del Salmasiano sono state avanzate nel corso degli studi più ipotesi, tra le quali quella considerata maggiormente condivisibile è quella del Bischoff, che lo colloca tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX sec., nella zona dell'Italia centrale compresa tra la Toscana meridionale e l'Umbria¹³⁴; esso è vergato su una pergamena di qualità modesta, in un'onciale i cui caratteri sono ritenuti accostabili alla cosiddetta onciale "romana"¹³⁵.

I 31 fascicoli del Salmasiano a noi giunti partono dal XII: esso, infatti, è acefalo, e probabilmente del materiale manca anche nella parte finale; pur trattandosi di un codice di carattere miscelaneo, contenente anche opere in prosa di argomento vario, esso è noto e studiato soprattutto in quanto testimone spesso unico dei carmi dell'*Anthologia Latina*, la nota silloge poetica nata in ambiente africano nel periodo della rinascita letteraria promossa dagli ultimi re Vandali. Tutti i componimenti poetici contenuti in S appartengono, infatti, all'*Anthologia*, anche se non tutti i componimenti di questa sono traditi da S: come si deduce, infatti, da altri due testimoni¹³⁶ della raccolta che, oltre a quelli noti dal Salmasiano, contengono anche altri carmi, la scomparsa degli undici fascicoli iniziali deve aver provocato la perdita di parte della silloge.

La presenza di molti errori di distinzione tra le parole induce a pensare che il Salmasiano sia stato esemplato da un manoscritto in

¹³² Notizie molto dettagliate sul Salmasiano si trovano in Spallone 1982, cui rimando per ulteriori approfondimenti. Per una riproduzione del codice si veda invece Omont 1903.

¹³³ A proposito dei quali rimando alla descrizione dettagliata in Spallone 1982. Oltre a questo si veda anche Paolucci 2006, *Introduzione*, pp. CXXIV-CXXX.

¹³⁴ B. Bischoff 1965 e 1975. Cf. inoltre Lam. *Praef.* pp. XII, XIII.

¹³⁵ Cf. Spallone 1982, p. 37 e Petrucci 1971, pp. 75-132.

¹³⁶ Si tratta del Leid. Voss. lat. Q. 86 e del Par. lat. 8071.

scriptio continua; oltre a questi, vi sono inoltre molti altri errori tipici in **S**, tra i quali diffusissimi sono gli scambi tra lettere, quali per esempio *e/i*, *i/e*, *o/u*, *o/um*, *ae/e*, *i/y*, *ci/ti*, *ph/f*, *b/v*. A questi si aggiungono casi di omissione o di aggiunta dell'aspirazione, di scambio tra consonanti sorde e sonore, di errato scempiamento o raddoppiamento di consonanti e di caduta di *m* o di *s* finale¹³⁷.

I centoni virgiliani e, con essi, la *Medea* di Osidio Geta, sono traditi all'inizio del Salmasiano, nel seguente ordine: <*De panificio*>, *De alea*, *Narcissus*, *Iudicium Paridis*, *Hippodamia*, *Hercules et Antaeus*, *Progne et Philomela*, *Europa*, *Alceste*, *De ecclesia*, *Medea*, *Epithalamium Fridi*¹³⁸. Come già specificato precedentemente, si tratta quasi totalmente di centoni pagani, con l'unica eccezione del *De ecclesia*.

Il fatto che la *Medea* di Osidio ci sia giunta attraverso il codice Salmasiano ha reso la storia delle sue edizioni – almeno nella prima fase degli studi – intrinsecamente legata non solo a quella degli altri undici centoni da poco citati, ma anche più in generale a quella dell'*Anthologia Latina*. La prima edizione della *Medea* è contenuta, infatti, nell'*Anthologia Veterum Epigrammatum et Poematum* del Burman (1759), in cui il testo è corredato anche di commento. Un ampliamento del lavoro del Burman risale al 1835, ad opera di Meyer. Successivamente, l'*Anthologia Latina*, e con essa di nuovo la *Medea*, fu pubblicata dal Riese nel 1869, e ristampata in seguito più volte (1894-1906); essa venne poi inclusa nel 1882 dal Baehrens nella sua edizione dei *Poetae Latini minores*. I dodici centoni del Salmasiano non trovano invece spazio nella più recente edizione dell'*Anthologia Latina* ad opera di Shackleton Bailey (1982), che li escluse definendoli *opprobria litterarum*¹³⁹.

Alcuni spunti utili riguardo alla *Medea* si trovano anche nell'edizione del *Cento Probae* ad opera di Schenkl (1888) per la raccolta *Poetae Christiani minores* (CSEL 16), che nell'introduzione indica in modo sistematico tutte le fonti di tutti i centoni del Salmasiano, aggiungendo talvolta anche qualche interessante proposta di intervento su punti problematici.

¹³⁷ Per un approfondimento sugli errori di **S** cf. Spallone 1982. In particolare, a proposito della *Medea*, Lam.¹, pp. 259 ss., e a proposito dell'*Hippodamia* Paolucci 2006, *Introduzione*, pp. CXVI ss.

¹³⁸ A proposito di questi componimenti cf. *supra*, par. 2.

¹³⁹ p. III: "*Centones Vergiliani (Riese 7-18), opprobria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam*".

A queste si aggiungono infine alcune edizioni della sola *Medea*, tra cui quella del Canal (1851), dotata di introduzione e di note, e quella del Mooney (1919), priva di prefazione e di apparato, e arrecante brevi note di commento non particolarmente pregiate.

Le edizioni finora citate si caratterizzano per un numero piuttosto consistente da un lato di uniformazioni del testo del centone al testo virgiliano, a volte anche a discapito della sintassi e della logica, e dall'altro di integrazioni di interi versi virgiliani in punti risultanti problematici. Tale tipo di approccio, considerato ormai superato, viene invece generalmente evitato nei lavori più recenti che sono, per concludere, quello di Salanitro (1981), in cui il testo, dotato di un apparato molto sintetico e di traduzione, è preceduto da un profilo introduttivo sulla poesia centonaria, e quello di Lamacchia (1981), consistente in un'edizione critica teubneriana. A mancare, dunque, nel panorama degli studi sulla *Medea* è un commento di carattere scientifico che analizzi l'opera sia sotto il profilo della tradizione testuale sia alla luce della tecnica centonaria: è soprattutto su questi due aspetti che si cerca di far convergere l'attenzione nel presente lavoro.

* * *

Il presente lavoro ha preso forma nel contesto del dialogo con il Prof. G.B. Conte: a lui desidero rivolgere il mio sincero ringraziamento per le preziosissime discussioni sui più ostici problemi testuali e metodologici, da cui ho potuto trarre illuminanti consigli e grande giovamento.

Ho avuto modo di approfondire alcuni aspetti dell'ambito centonario grazie ai suggerimenti del Prof. G.W. Most, che per questo ringrazio molto.

Ringrazio inoltre la Dott.ssa A. Santoni per i suoi consigli, e il Prof. P.M. Bertinetto per le sue indicazioni circa alcuni fenomeni linguistici nelle lingue romanze.

CONSPECTUS CODICUM

a. Codices Medeae

- S** = Codex Salmasianus Parisinus 10318, saec. VIII-IX
S¹ = manus eiusdem librarii vel aequalium fere correctorum
S² = Salmasii correctiones
Leid. = apographon Leidense vel Vossianum
Heins. = apographon Heinsii

b. Codices Vergiliani¹⁴⁰

Codices antiquiores

- M** = Mediceus Laurentianus lat. Plut. XXXIX, 1, saec. V ex.
M¹ = librarius ipse se corrigens
M^A = Turcius Rufius Apronianus Asterius
M^x = librarius ipse vel alia manus
P = Vaticanus Palatinus lat. 1631, saec. V
R = Vaticanus lat. 3867 ("Romanus"), saec. VI in.
A = Vaticanus latinus 3256 et Berolinensis lat. fol. 416 ("Augusteus"), saec. V ex. vel VI in.
B = Palimps. Ambrosianus L 120 sup., saec. V
F = Vaticanus Latinus 3225 ("Fulvii Ursini schedae Vaticanae"), saec. IV ex. vel V in.
G = Sangallensis 1394, saec. V ex. vel VI in.
V = Veronensis XL (38), saec. V
m = Monacensis lat. 29216/7, saec. VIII ex.
p = Parisinus lat. 7906, saec. VIII ex.

Codices saec. IX-X

- a** = Bernensis 172 cum Parisino lat. 7929, apographon codicis **R**

¹⁴⁰ La presente descrizione dei codici virgiliani segue l'edizione di Conte 2009, sul cui testo si basano anche le citazioni dell'*Eneide* interne all'apparato e al commento. Le citazioni dalle *Georgiche* e dalle *Bucoliche* sono tratte invece dall'edizione di Geymonat 1973.

b	= Bernensis 165
c	= Bernensis 184
d	= Bernensis 255 et 239 cum Parisino lat. 8093
e	= Bernensis 167
f	= Oxoniensis Bodl. auct. F. 2. 8
g	= Parisinus lat. 7925
h	= Valentianensis 407 (389)
i	= Reginensis 1669
j	= Bruxellensis Bibl. reg. 5325-5327
k	= Hamburgensis scrin. 52
r	= Parisinus lat. 7926
u	= Parisinus lat. 13044
v	= Vaticanus lat. 1570
w	= Guelferbytanus Gudianus 66
x	= Montepessulanus H 253
y	= Parisinus lat. 10307
z	= Parisinus lat. 7927
ω	= consensus horum omnium, vel quotquot non separatim nominantur
γ	= Guelferbytanus Gudianus lat. 2° 70, apographon codicis P

recc. = codices recentiores, ab Heinsio, Heyne, Ribbeck aliisque laudati

| = discrimen inter hemistichia vel versus vel frustula de Vergilii operibus ab Hosidio desumpta

Abbreviazioni in apparato:

<i>Bae.</i>	= Baehrens	<i>Scriv.</i>	= Scriverius
<i>Bu.</i>	= Burman	<i>Wakk.</i>	= Wakkerus
<i>Ca.</i>	= Canal	<i>Schrad.</i>	= Schraderus
<i>Heins.</i>	= Heinsius		
<i>Hight.</i>	= Hightius		
<i>Klo.</i>	= Klotzius		
<i>Mey.</i>	= Meyerus		
<i>Moo.</i>	= Mooney		
<i>Oudend.</i>	= Oudendorpius		

< HOSIDII GETAE >

MEDEA

<MED.> Esto nunc Sol testis et haec mihi Terra precanti |
 et Dirae ultrices | et tu, Saturnia Iuno: |
 ad te confugio, | nam te dare iura loquuntur
 conubiis. | Si quid pietas antiqua labores
 5 respicit humanos, | nostro succurre labori, |
 alma Venus, | aut quicumque oculis haec aspicias aequis. |
 Accipite haec meritumque malis advertite numen. |
 Quid primum deserta querar? | Conubia nostra
 reppulit | et sparsos fraterna caede penates. |
 10 Quid Syrtes aut Scylla mihi, quid vasta Charybdis
 profuerit | mediosque fugam tenuisse per hostis? |
 Improbe Amor, quid non mortalia <pectora> cogis? |
 Iussa aliena pati | iterumque revolvere casus, |
 ire iterum in lacrimas: | sed nullis ille movetur
 15 fletibus; | infixum stridit sub pectore vulnus. |
 Exstinctus pudor | atque inmitis rupta tyranni
 foedera | et oblitus famae melioris amantis |
 oblitusve suae est; | lacrimae volvuntur inanes. |

1 Aen. 12, 176 (precanti **M**^x (praec- **M**) **ch?ikzy**¹, Serv., DServ., Tib. vocanti **PR**ωγ) □ **2** Aen. 4, 610 + 12, 178 (= **29**) (et vox communis) | Iuno **M**ωγ¹, Serv. ad v. 176, cf. 12, 156; 3, 380; coniunx **PRabfgjxy**, Tib. □ **3** Aen. 1, 666 (= **194**) + 1, 731 □ **4** Aen. 4, 168 (3, 136) + 5, 688 □ **5** Aen. 5, 689 + 9, 404 (= **28**) □ **6** Aen. 1, 618 (10, 332) + 9, 209 (aspicias **P** aspicit cett.) □ **7** Aen. 4, 611 □ **8** Aen. 4, 677 + 4, 213 □ **9** Aen. 4, 214 (7, 450) + 4, 21 (= **263**) (et vox comm.) □ **10** Aen. 7, 302 □ **11** Aen. 7, 303 (profuit, sed cf. Geo. 1, 451, ubi profuerit legitur) + 3, 283 □ **12** Aen. 4, 412 □ **13** Aen. 10, 866 + 10, 61 □ **14** Aen. 4, 413 + 4, 438 □ **15** Aen. 4, 439 + 4, 689 (stridet **bcdgrz** Tib. stridit cett.) □ **16** Aen. 4, 322 + Geo. 4, 492 □ **17** Geo. 4, 493 + Aen. 4, 221 (oblitos) □ **18** Aen. 3, 629 + 4, 449

Medea **S** Hosidii Getae et tragoedia addiderunt edd. Tertull. de praescript. haer. c. 39 coll. (Bu. adn. p. 149) | an Medea in **S** rubricae tantum locum tenet?

1 Med. add. Ca. Rie. □ **5** respice humano nostro succurrere labri **S** corr. Scriv. □ **6** aut del. edd. “fortasse retinendum” Regel v. male a poeta consutum ideoque non emendandum putav. Lam.³ 192, Salan. □ **12** pectora supra lin. add. **S**² □ **14** movtur **S** □ **15** stridet Scriv. (cf. autem loc. Verg.) □ **18** suae est def. Klo. (72) sui est Scriv. loc. Verg. coll., Lam., Salan.

20 Nusquam tuta fides, | vana spe lusit amantem, |
 crudelis! Quid, si non arva aliena domosque
 ignotas petere? | Haec pro virginitate reponit? |
 Heu pietas, heu prisca fides! | [et haec] captiva videbo |
 reginam thalamo cunctantem | ostroque superbo, |
 haut impune quidem, | si quid mea carmina possunt! |

CHORUS COLCHICARUM

25 <CHOR.> Rerum cui summa potestas, |
 precibus si flecteris ullis, |
 et si pietate meremur, |
 nostro succurre labori. |
 30 Et tu, Saturnia Iuno, |
 cui vincla iugalia curae, |
 oculis haec aspicias aequis? |
 Nemorum Latonia custos, |
 triviis ululata per urbes, |
 sic nos in sceptris reponis? |
 35 Quid, o pulcherrime coniunx, |
 potuisti linquere solam, |
 per tot discrimina rerum |
 nequiquam erepte periclis? |
 Manet alta mente repostum, |
 40 tam forti pectore et armis |
 quaesitas sanguine dotes. |

19 Aen. 4, 373 + 1, 352 □ 20 Aen. 4, 311 □ 21 Aen. 4, 312 (peteres) + 12, 878 □ 22 Aen. 6, 878 + 12, 63 □ 23 Aen. 4, 133 + 1, 639 □ 24 Aen. 3, 628 + 9, 446 □ 25 Aen. 10, 100 (summa **M^Aρωγ**, *Macrob.* 6, 2, 26, *Aug. ench.* 3, 11 prima **MRaejuv¹**, *Tib.: Lam.*¹ 272) □ 26 Aen. 2, 689 □ 27 Aen. 2, 690 □ 28 Aen. 9, 404 (= 5) □ 29 Aen. 12, 178 (= 2) □ 30 Aen. 4, 59 (= 115) □ 31 Aen. 9, 209 □ 32 Aen. 9, 405 □ 33 Aen. 4, 609 (= 298) □ 34 Aen. 1, 253 □ 35 Aen. 10, 611 □ 36 Aen. 9, 482 □ 37 Aen. 1, 204 (= 155, 184) □ 38 Aen. 3, 711 (= 209) □ 39 Aen. 1, 26 □ 40 Aen. 4, 11 (quem **F**, corr. **F²** quam cett.) □ 41 Aen. 7, 423 (= 253)

21 peteret haec pro **S** petis? Haec pro *Scriv.* peteret pro *edd. cett.*, cf. *tamen loc. Verg.* peterem? Haec *Lam.*¹ 267 petere ego conieci, *adn. ad v. 21* □ 22 et haec (*ex sup. v.?*) **S** del. *Scriv.* □ 23 thalami cunctantes **S** corr. *Scriv.* □ 24 aut impone **S** corr. *Scriv.* □ chorus colchitarum **S** Chorus Colchicarum *Oudend.* (*Bu. adn. p. 152*), *Salan.* Chorus Colchidarum *Rie., Bae., Lam.* □ 33 tribus **S** tribiis **S¹** □ 37 totu ex totum (*in rasura*) **S¹** □ 38 nequidquam *Bu.* □ 40 quam *Ca.* quem **S** tam ego conieci □ inter 40 et 41 lacunam con. *Bae., Rie., Salan.*; ex Aen. 6, 111 (medioque ex hoste recepit) *supplendum esse con. Bu. (adn. p. 152), Bae., Rie.* ex Aen. 5, 212 + 6, 111 *Moo.* □ 41 quaesitae *Klo.*

45 Felix, heu nimium felix, |
 dum fata deusque sinebant! |
 Nescis, heu perdita, necdum |
 quae te dementia cepit, |
 caput obiectare periclis? |
 Haec nos suprema manebant, |
 hoc ignes araeque parabant? |
 50 Nostram nunc accipe mentem |
 vaginaque eripe ferrum |
 ferroque averte dolorem! |

CREON – MEDEA

CR. Femina, quae nostris erras in | finibus hostis, |
 flecte viam velis; | neque enim nescimus et urbem
 et genus | invisum | et non innoxia verba; |
 55 hostilis facies occurrat et omina turbet. |
 MED. Nullae hic insidiae | nec tanta superbia victis, |
 [CR.] non ea vis animo | nec sic ad proelia veni. |
 <CR.> Non ut rere meas effugit nuntius auris |
 unde genus ducis | varium et mutabile semper: |
 60 tu potes unanimes armare in proelia fratres |

42 Aen. 4, 657 □ 43 Aen. 4, 651 (sinebant **FP²ρωγ**, Macrob. 4, 6, 10 sinebat **MPbn**, Serv., Tib.) □ 44 Aen. 4, 541 (= 199) □ 45 Ecl. 2, 69 (6, 47) (= 135, 262) □ 46 Aen. 2, 751 □ 47 Aen. 7, 128 (manebant **R** manebat *cett.*) (= 455) □ 48 Aen. 4, 676 □ 49 Aen. 1, 676 (= 162, 448) □ 50 Aen. 6, 260 □ 51 Aen. 4, 547 □ 52 Aen. 4, 211 (errans, cf. **S**) + Aen. 7, 469 (hostem; finibus *vox comm.*) □ 53 Aen. 5, 28 + 7, 195 □ 54 Aen. 7, 196 + 1, 28 (genus *vox comm.* = 406) + Geo. 3, 283 (2, 129 | et *vox comm.*) □ 55 Aen. 3, 407 □ 56 Aen. 6, 399 + 1, 529 □ 57 Aen. 1, 529 + 10, 901 (nec *vox comm.*) □ 58 Aen. 7, 437 □ 59 Aen. 5, 801 + Aen. 4, 569 □ 60 Aen. 7, 335 (unanimes **bfg hjtz** unanimos *cett.*)

□ 44 necdum] nescis *con. Bae.* □ 48 hoc *del. Rie.* (*Addenda ed. 1870 p. LVII*) □ 52 Cre. in *marg. S* | errant **S** errans **S¹** *Bae.*, *Lam.* erras *Scriv.*, *Rie.*, *Lam.*¹ 264, *Salan.* | hostis] hospes *Schrad.* (cf. *Bu. Mantissa* 783) □ 53 flectem **S** □ 55 facie **S** s *supra lin. add. S¹* | ne *post facies ex Verg. loc. con. Bu. (adn. p. 153)* | turbat **S** turbet **S¹** turbet? *Ca.* | occurris et omina *turbas Scriv.* □ 57 Cr. in *marg. S* | venis **S** *corr. S¹* □ 58 Cr. *ante hunc v. recte transpos. Scriv. (Lam.⁵ 312 ss.)*

		funereasque inferre faces et cingere flamma; pacem orare manu et vertere sidera retro atque odiis versare domos. Tibi nomina mille, mille nocendi artes fecundaque poenis
65		viscera notumque furens quid femina possit. Cede locis pelagoque volans da vela patenti!
	MED.	Rex, genus egregium, liceat te voce moneri. Pauca tibi e multis, quoniam est oblata facultas, dicam equidem, licet arma mihi mortemque mineris:
70		ne pete conubiis natam! Meminisse iuvabit, dissice compositam pacem, miserere tuorum!
	CR.	Ne tantos mihi finge metus neve omine tanto prosequere! Causas nequiquam nectis inanes. Stat sua cuique dies; non ipsi excindere ferro
75		caelicolae valeant, fati quod lege tenetur, nec mea iam mutata loco sententia cedit.
	MED.	Non equidem invideo genero dignisque hymenaeis, non iam coniugium antiquum quod prodidit oro: tempus inane peto, liceat subducere classem,
80		extremam hanc oro veniam. Succurre relictæ, dum pelago desaevit hiems; miserere parentis, o genitor! Et nos aliquod nomenque decusque

61 Aen. 7, 337 + 1, 673 (= **358**) □ **62** Aen. 10, 80 + 4, 489 □ **63** Aen. 7, 336 + 7, 337 □
64 Aen. 7, 338 + 6, 598 | fecundaque/fecundum vox comm.) □ **65** Aen. 6, 599 + 5, 6 □ **66**
Aen. 7, 559 + Geo. 2, 41 □ **67** Aen. 7, 213 + Aen. 3, 461 □ **68** Aen. 3, 377 + Geo. 4, 437 □
69 Aen. 11, 348 (minetur) □ **70** Aen. 7, 96 + 1, 203 □ **71** Aen. 7, 339 (= **352**) + 11, 365 (12,
653) □ **72** Aen. 7, 438 + 12, 72 □ **73** Aen. 12, 73 + 9, 219 (inanes **Pyc** inanis cett.) □ **74**
Aen. 10, 467 + 6, 553 (ferro **Mωγ**¹ Fulg. 100, 2 bello **FPRabnrty**, Tib.: Lam.¹ 274, Lam.² 178)
□ **75** Aen. 6, 554 + 12, 819 □ **76** Aen. 9, 220 □ **77** Ecl. 1, 11 + Aen. 11, 355 □ **78** Aen. 4,
431 □ **79** Aen. 4, 433 + 1, 551 □ **80** Aen. 4, 435 + 9, 290 □ **81** Aen. 4, 52 + 12, 43 (cf. Eur.
Med. 344-45) □ **82** Aen. 7, 360 + 2, 89

64 priore hemist. metri vitio laborante v. emendav. edd.: viscera post fecundaque add. Scriv.,
semper post artes Bu., testor Oudend., mutas (ex Aen. 12, 397) Moo. add. v. nullo modo
emendandum putavit Lam. (cf. Lam.³ 200) □ **65** vitio secundi pedis mancus videtur; v. tamen
nullo modo emendandum putavit Lam. (cf. Lam.³ 190) sunt post viscera add. Oudend., totum
versum praeteriit Scriv. | **64** et **65** ex hemistichiis inter se male coniunctis Hosidium
composuisse significav. Rie. versus male a poeta consutos putavi □ **67** moneri] moveri Scriv.
□ **70** natum Mey. □ **73** prosequere tanto causas S pr. ah causas Scriv. pr. en causas Bu. pr.:
causas Rie. | nequiquam Rie. nequicquam S nequidquam Ca. □ **79** subdure S supra lin.
ce add. S² □ **80** oram S □ **81** tē S hiems supra lineam scrips. S²

		gessimus: scis ipse neque est te fallere quicquam.
		Nunc victi, tristes (quoniam fors omnia versat),
85		submissi petimus terram litusque rogamus
		innocuum: neque te ullius violentia vincat.
	CR.	Quid causas petis in me exitiumque meorum?
		Quicquid id est, timeo vatum praedicta priorum.
		Eia, age, rumpe moras: quo me decet usque teneri?
90	MED.	Quem sequimur? Quove ire iubes? Ubi ponere sedes?
	CR.	Ire ad conspectum cari genitoris et ora,
		dum curae ambiguae, dum spes incerta futuri.
	MED.	Nunc scio quid sit amor! Hospitio prohibemur
		harenae,
		nec spes ulla fugae, nulla hinc exire potestas
95		quassataeque rates geminique sub ubere nati
		et glacialis hiems aquilonibus asperat undas.
		Si te nulla movet tantae pietatis imago,
		indulge hospitio noctem non amplius unam,
		hanc sine me spem ferre tui: audentior ibo.
100	CR.	Desine iam tandem: tota quod mente petisti,
		largior, et repetens iterumque iterumque monebo:
		si te his adtigerit terris Aurora morantem,
		unum pro multis dabitur caput.

83 Aen. 2, 90 + Geo. 4, 447 □ **84** Ecl. 9, 5 (sors recc.) □ **85** Aen. 3, 93 + 7, 229 □ **86** Aen. 7, 230 + 11, 354 (nec) □ **87** Aen. 8, 395 (= **269**) + 8, 386 (exiciumque **b** excidiumque cett.) □ **88** Aen. 2, 49 + 4, 464 (= **110**) (priorum **FPpwy**, Serv. ad v. 65, Prisc. 7, 77 priorum **M**, Lact. div. inst. 2, 17, 2; utrumque agnoscit Serv. hic; cf. Aen. 6, 662) □ **89** Aen. 4, 569 + 5, 384 (= **372**) □ **90** Aen. 3, 88 □ **91** Aen. 6, 108 □ **92** Aen. 8, 580 □ **93** Ecl. 8, 43 + Aen. 1, 540 □ **94** Aen. 9, 131 + 9, 739 □ **95** Aen. 4, 53 + 5, 285 (ubere **Vpω**, Auson. cento 63, Tib. in lemm. (sed "ad ubera" in interpr.), Prisc. 18, 171 ubera **MP¹Ry**) □ **96** Aen. 3, 285 □ **97** Aen. 6, 405 □ **98** Aen. 4, 51 + 1, 683 □ **99** Aen. 9, 291 □ **100** Aen. 12, 800 + 4, 100 □ **101** Aen. 10, 494 + 3, 436 □ **102** Aen. 4, 568 □ **103** Aen. 5, 815 (cf. Eur. Med. 352 ss.; Enn. Med. 264, 65; Sen. Med. 297 ss.) versus imperfectus

83 v. male consutum emendav. edd.: et ante scis add. Scriv., ut Bu.; vide autem v. 65, al. □ **87** v. male consutum emendav. edd.: aut post petis add. Scriv. quid causas petis ex alto, excidiumque meorum con. Bu. quid c.p. in meque exitiumque meorum con. Ca. (43) | exiciumque **S** excidiumque Bae. □ **89** dcit **S** corr. **S²** in dextro marg. □ **93** hospicio proibemur arenae **S** | v. male consutum emendav. edd.: nunc scio quid sit: et hospitio Scriv. (contra Bu. adn. p. 156) num spatium pro hospitio Hos. scripsisset dubitav. Ca. vel hemist. transpositis vv. 93 et 94 ita legendos con.: nunc scio quid sit amor, | nulla hinc exire potestas / nec spes ulla fugae, | hospitio prohibemur harenae (adn. p. 43) □ **97** nullam habet **S** ex loc. Verg. corr. Scriv. □ **101** at Scriv. | monebo **S** n supra priorem b scrips. **S¹**

VOX DEINTUS – CHORUS

105	VOX	O digno coniuncta viro, dotabere, virgo! Ferte facis propere, thalamo deducere adorti, ore favete omnes et cingite tempora ramis.
110	<CHOR.>	Velamus fronde per urbem votisque incendimus aras. Heu, corda oblita tuorum, vatum praedicta priorum, fati sortisque futurae! Spe multum captus inani, mactat de more bidentis Phoeboque patrique Lyaeo, 115 cui vincla iugalia curae, cumulatque altaria donis. Tremere omnia visa repente, fibrae apparere minaces, vox reddita fertur ad aures: 120 “thalamis neu crede paratis! Fumus crudele videbis”. Carpebant membra quietem, animalia somnus habebat, ferali carmine bubo 125 in fletum ducere voces: tristis denuntiat iras. Quae tanta insania, cives, velati tempora ramis? Thalamo deducere adorti,

104 *Ecl.* 8, 32 + *Aen.* 7, 318 □ **105** *Aen.* 12, 573 (faces) + 6, 397 (= **129**) □ **106** *Aen.* 5, 71 (tempora cingite **R**) □ **107** *Aen.* 2, 249 □ **108** *Aen.* 3, 279 □ **109** *Aen.* 4, 267, *al.* + 9, 225 (4, 528) + 3, 488 (4, 868; 11, 365; 12, 653; *al.*) □ **110** *Aen.* 4, 464 (= **88**) □ **111** *Aen.* 10, 501 □ **112** *Aen.* 11, 49 □ **113** *Aen.* 4, 57 (mactat *Macrob.* 3, 5, 2; 3, 12, 10; *Arus. GLK VII* 493, 25 | lectas *om. Hos.* | videntis **R** ut **S**) □ **114** *Aen.* 4, 58 □ **115** *Aen.* 4, 59 (= **30**) □ **116** *Aen.* 11, 50 (= **418**) □ **117** *Aen.* 3, 90 □ **118** *Geo.* 1, 484 □ **119** *Aen.* 3, 40 (aures **My**¹ auris **Fy**) □ **120** *Aen.* 7, 97 □ **121** *Aen.* 11, 53 □ **122** *Aen.* 4, 522 (*Geo.* 4, 335; *Aen.* 7, 414) + 1, 691 (*Aen.* 8, 30, *sed cf. Serv. ad Aen.* 1, 388: *Lam.*¹ 273) □ **123** *Aen.* 3, 147 □ **124** *Aen.* 4, 462 □ **125** *Aen.* 4, 463 □ **126** *Aen.* 3, 366 □ **127** *Aen.* 2, 42 □ **128** *Aen.* 11, 101 (12, 120) + 5, 71 (= **106**) (8, 286) (ramis/tempora voces *comm.*) □ **129** *Aen.* 6, 397 (= **105**)

106 ramis] flammis **S** *corr. Bu. loc. Verg. coll.* palmis *Scriv.* □ **107** velemur *Scriv.* (*contra vide Bu. adn. p. 157 ad loc.*) □ **112** spem **S** □ **118** apparere *Scriv. loc. Verg. coll.* apparuere **S** □ **120** neu] ne *Scriv.* □ **121** credele **S** crudele **S**¹ □ **126** risus denuntiat (denuntias **S**) **S**¹ *corr. Scriv.* visus denuntiat *con. Ca. (adn. p. 46)* □ **128** velati] evincti (*ex Aen.* 8, 286^{ex}) *Scriv.* □ **129** thalami **S** *corr. Scriv.*

130 quaeso, miserescite regi! |
 Recubans sub tegmine fagi |
 divino carmine pastor |
 vocat in certamina divos: |
 ramo frondente pependit. |
 135 Quae te dementia cepit, |
 saxi de vertice pastor |
 divina Palladis arte |
 Phoebum superare canendo? |
 Raptim secatur aethera pinnis |
 140 fugiens Minoia regna, |
 ausus se credere caelo |
 vitamque relinquit | in auras. |
 Demens videt agmina Pentheus: |
 caput a cervice revulsum |
 145 incensas pectore matres |
 vocat, agmina saeva sororum: |
 iuvenem sparsere per agros. |

MEDEA – NUTRIX

MED. En, quid ago? | Vulgi quae vox pervenit ad aures? |
 Obstipui, | magnoque irarum fluctuat aestu |
 150 durus amor; | taedet caeli convexa tueri. |

130 Aen. 8, 573 (regis) □ **131** Ecl. 1, 1 □ **132** Ecl. 6, 67 □ **133** Aen. 6, 172 □ **134** Aen. 7, 67 □ **135** Ecl. 2, 69 (6, 47) (= **45**, **262**) □ **136** Aen. 2, 308 □ **137** Aen. 2, 15 □ **138** Ecl. 5, 9 (Phoebum certet recc.) □ **139** Geo. 1, 409 □ **140** Aen. 6, 14 □ **141** Aen. 6, 15 □ **142** Aen. 5, 517 (relinquit) + 11, 617 (dispergit | vitam voces comm.) □ **143** Aen. 4, 469 □ **144** Geo. 4, 523 (revulsum **My**¹) □ **145** Aen. 7, 392 (accensas, sed cf. Aen. 4, 376 incensa | de re Ov. Met. 3, 710 ss.) □ **146** Aen. 6, 572 (= **302**) □ **147** Geo. 4, 522 □ **148** Aen. 4, 534 + 2, 119 (ut venit | cf. Sen. Med. 116, Ov. Her. 12, 137 ss.) □ **149** Aen. 2, 560 (2, 774; 3, 48; 3, 298) + 4, 532 □ **150** Geo. 3, 259 + Aen. 4, 451

130 quesub m. **S** corr. Scriv. | regis ex Verg. edd., perperam, ut putavit Lam.¹ 277 ss. | post v. 130 lacunam notav. Scriv. ex Aen. 6, 620 suppl. Moo. □ **133** divas Scriv. □ **135** aut delendum aut post 141 transponendum putav. Oudend. □ **138** canendum **S** canendo **S**¹ □ **139** secatera **S** secatur aera Bu. Rie. Lam. Salan. secatur aethera Ca. Bae. loc. Verg. coll. □ **142** auris Schrad. undis dubitanter con. Ca. (adn. p. 47), vide autem Lam.¹ 278 □ **144** crucibus inclusit Rie.² hac adnotatione: 'vel spurium vel post 147 ponendum' post 146 transpos. Rie.² □ **145** ingensas pectore matres **S** accensas p. m. Bu. (Addenda 726) incensa pectore matre Schenkl incenso pectore mater con. Ca. (adn. p. 47 s.) □ **146** vocat pro vocant adhibitum suspicatum est □ **147** peagros **S** □ **148** ad supra lin. add. **S**¹ □ **149** fructuat **S** □ **150** tedit **S**

		Quae potui, infelix! Quae meme in omnia verti, cui pecudum fibrae, caeli cui sidera parent, heu, Furiis incensa feror! Stat gratia facti: illum ego per flammās et mille sequentia tela
155		per varios casus, per tot discrimina rerum, eripui leto; fateor [me], arma impia sumpsi. Sed quid ego haec autem nequiquam ingrata revolvo? Quid loquor aut ubi sum? Ictum iam foedus et omnes compositae leges. Credo, mea vulnera restant.
160	NUTR.	Non hoc ista sibi tempus spectacula poscit, sed cape dicta memor, duri solacia casus, sensibus hic imis nostram nunc accipe mentem: heu, fuge crudelis terras, fuge litus avarum!
	MED.	Cara mihi nutrix, claudit nos obice pontus, deest iam terra fugae, rerum pars altera adempta est.
165		Haec gener atque socer patriaue excedere suadet.
	NUTR.	Tu ne cede malis, sed contra audentior ito et quocumque modo fugias<que> ferasque laborem, tu modo posce deos veniam, tu munera supplex tende petens pacem causasque innecte morandi
170		carminibus: forsā miserōs meliora sequuntur.
	[MED.]	Nunc oblita mihi tot carmina, vox faucibus haesit;
	<MED.>	mens immota manet et caeco carpitur igni. Carmina vel caelo possunt deducere lunam,

151 Aen. 7, 309 (memet) □ 152 Aen. 10, 176 □ 153 Aen. 4, 376 + 4, 539 □ 154 Aen. 6, 110
□ 155 Aen. 1, 204 (= 184^m + 37) □ 156 Aen. 2, 134 (fateor leto me) + 12, 31 (eripui vox
communis) □ 157 Aen. 2, 101 (= 222) □ 158 Aen. 4, 595 + 12, 314 □ 159 Aen. 12, 315 +
10, 29 □ 160 Aen. 6, 37 □ 161 Aen. 6, 377 □ 162 Ecl. 3, 54 + Aen. 1, 676 (= 49, 448) □
163 Aen. 3, 44 □ 164 Aen. 4, 634 (Annam om. Hos.) + 10, 377 □ 165 Aen. 10, 378 + 9, 131
(fugae vox comm.) □ 166 Aen. 7, 317 + 1, 357 □ 167 Aen. 6, 95 □ 168 Aen. 3, 459 (quo
quemque) □ 169 Aen. 4, 50 + Geo. 4, 534 □ 170 Geo. 4, 535 + Aen. 4, 51 □ 171 Ecl. 8, 70
(Geo. 2, 394) + Aen. 12, 153 (sequuntur) □ 172 Ecl. 9, 53 (nunc) + Aen. 2, 774 (3, 48; 4, 280;
12, 868 | vox vox communis) (= 316) □ 173 Aen. 4, 449 + 4, 2 □ 174 Ecl. 8, 69

151 meme S non emendandum atque hemist. cum hiātu legendum putavit Lam. memet Bu.
loc. Verg. coll. □ 156 fateor me S me del. Bu. (adn. p. 160) □ 162 hic] haec ex Ecl. 3, 54
con. Hight. (cf. Bu. Mantissa 713) □ 166 hac ex Verg. Wakk. haec S | suadet Rie. suadit S
suasit Bu. □ 168 quo quemque ex Verg. loc. Rie. | fugiasque ex Verg. Bu. fugias S □ 171
M in marg. S ante v. 172 iure transpos. Bu. (Lam.⁵ 315) | secuntur S sequuntur ex loc. Verg.
Bu. (adn. p. 161) □ 172 nunc] non S ex Verg. corr. Bu. | v. male consutum varie emendav.
edd. carmina nunc oblita mihi, vox faucibus haesit con. Bu. (adn. p. 161) nunc oblita mihi tot
carmina faucibus haerent con. Ca. (adn. p. 50), aliter alii □ vv. 174 et 175 nutrici tribuendos
con. Ca. (adn. p. 50)

175 sistere aquam fluviis, | deducere montibus ornos. |
 Has herbas atque haec Ponto mihi lecta venena
 ipse dedit [mihi]: | nihil ille deos, nil carmina curat. |
 NUTR. Quid struis? Aut qua spe inimica in gente moraris? |
 <MED.> Aut pugnam aut aliquid iam dudum invadere magnum, |
 180 seu versare dolos seu certae occumbere morti. |

IASON – SATELLES – MEDEA

IAS. Quod votis optastis, adest: | timor omnis abesto. |
 Hic domus, hic patria est, | nullum maris aequor
 arandum; |
 solvite corde metum | tandem tellure potiti |
 per varios casus. | Bene gestis corpora rebus
 185 procurate, viri: | iuvat indulgere choreis. |
 SAT. Unde tremor terris? Qua vi maria alta tumescunt? |
 Quid tantum Oceano properant se tingere soles? |
 Nescio quid certum est: | in nubem cogitur aer. |
 Aspice convexo nutantem pondere mundum, |
 190 et fratris radiis † obnoxia surgere Luna †. |
 IAS. Media fert tristis sucos, | nigrisque infecta venenis, |
 quo thalamum eripiat | atque ossibus implicet ignem. |

175 Aen. 4, 489 + Ecl. 6, 71 □ 176 Ecl. 8, 95 □ 177 Ecl. 8, 96 + 8, 103 □ 178 Aen. 4, 235
 (struit...moratur) □ 179 Aen. 9, 186 □ 180 Aen. 2, 62 □ 181 Aen. 10, 279 + 11, 14 □ 182
 Aen. 7, 122 (hic patria c haec patria cett.) + 3, 495 (= 248) □ 183 Aen. 1, 562 + 3, 278 □
 184 Aen. 1, 204 (= 155) + 9, 157 □ 185 Aen. 9, 158 + 9, 615 □ 186 Geo. 2, 479 (tumescunt
 n tumescant cett.) □ 187 Geo. 2, 481 (Aen. 1, 745) (properent) □ 188 Ecl. 8, 107 (quid
 certest Pa certe est MP²a¹ certi est M¹ certum est – ut Hos. – Fulg. 84, 6) + Aen. 5, 20 □
 189 Ecl. 4, 50 □ 190 Geo. 1, 396 (nec, sed cf. schol. Stat. Theb. 10, 146, ubi et ut apud Hos.
 legitur) □ 191 Geo. 2, 126 + Aen. 4, 514 + Aen. 7, 341 (= 345 | venenis vox comm. | Lam.¹
 265 s.) □ 192 Aen. 7, 388 + 1, 660

176 erbas S h antep. S² | atque] ad S □ 177 mihi del. Bu. | nichil carmina S | curat initio
 insequentis versus exhibet S nota N margin. addita verba suo loco restit. Bu. □ 178 quid
 stabis S corr. Bu. loc. Verg. coll. □ 179 et 180 Medae tribuerunt Ca. (cf. adn. p. 50) et Rie.
 □ post v. 179 unum v. excidissee con. Bu. atque ex Aen. 9, 187ⁱⁿ + 2, 576^{ex} suppl. mens agitat;
 certum est sceleratas sumere poenas (adn. p. 161) □ Iason S. Atelles Mede S □ 182 haec
 patria Rie. loc. Verg. coll. □ 187 properant Ca. (cf. v. 186) properent S □ 188 quid] quod S
 | certum S retinendum putavit Lam. | nescio quid certe est ex Ecl. 8, 107 con. Bu. (adn. p.
 162), in text. recep. Ca. □ 190 ante 188 transtulit Ca. □ 191 v. uno pede superfluo varie
 emendav. edd.: nigrisque del. Bu. (Addend. 703) Media tamquam interpolatum expunx. Wakk.
 (de re Lam.¹ 265 s. et adn. 26) utramque vocem retinendam esse putavit Lam. □

		Fare age, quid venias, iam <i>stinc et comprime
		gressum.
	MED.	Ad te confugio, precibusque inflectere nostris;
195		o dulcis coniunx, non haec sine numine divum
195 a		eveniunt.
		Tanta meae si te ceperunt taedia laudis,
		hos cape fatorum comites, his moenia quaere!
	IAS.	Non fugis hinc praeceps, dum praecipitare potestas,
		iam propiore die? Nescis, heu perdita, nescis
200		nec quae te circumstent deinde pericula cernis!
	MED.	Hanc quoque deserimus sedem; tibi ducitur uxor.
		Cui, pater et coniunx, quondam tua dicta relinquo?
		Et sedet hoc animo, dotalis regia cordi est
		externique iterum thalami.
205		Mene fugis? Hoc sum terraque marique secuta?
		Hic labor extremus, longarum haec meta viarum,
		hi nostri reditus exspectatique triumphis?
		Quid tua sancta fides? Iterum crudelia retro
		fata vocant. Tantis nequiquam erepte periculis,
210		mene fugis? Per ego has lacrimas, per siquis amatae
		tangit honos animum, per inceptos hymenaeos,
		per conubia nostra et mensas quas advena adisti
		te precor: miserere animi non digna ferentis.
		Namque aliud quid sit, quod iam implorare queamus?
215		Ipsa mihi nuper Libycis tu testis in undis,

193 Aen. 6, 389 (stinc **M** ut **S** istic **b**) □ **194** Aen. 1, 666 (= **3**) + 12, 800 □ **195** Aen. 2, 777 (numine divum **M**) □ **195 a** Aen. 2, 778 □ **196** Geo. 4, 332 □ **197** Aen. 2, 294 (cf. Eur. Med. 347) □ **198** Aen. 4, 565 □ **199** Aen. 6, 51 (deo **cekrv** dei **R**) + 4,541 (necdum codd. Verg., nescis *Probae cent.* v. 265) (= **44**) □ **200** Aen. 4, 561 □ **201** Aen. 3, 190 + Ecl. 8, 29 □ **202** Aen. 2, 678 □ **203** Aen. 2, 660 + 11, 369 (= **450**) □ **204** Aen. 6, 94 v. imperfectus □ **205** Aen. 4, 314 (= **210**) + 9, 492 □ **206** Aen. 3, 714 (extre **P** ut **S**) □ **207** Aen. 11, 54 (hi codd. Verg. | exspectatique **P** exoptatique **Ra**: de re Lam.² 172) □ **208** Aen. 7, 365 + Geo. 4, 495 □ **209** Geo. 4, 496 + Aen. 3, 711 (= **38**) □ **210** Aen. 4, 314 (= **205**) + 12, 56 (Amatae | per ego has lacrimas *voces comm.*) □ **211** Aen. 12, 57 + 4, 316 □ **212** Aen. 4, 316 + 10, 460 □ **213** Aen. 10, 461 (10, 525) + 2, 144 □ **214** Aen. 10, 19 (aliut **MP** ut **S**) □ **215** Aen. 5, 789

193 iam istinc *Bu.* iam sting **S** iam stinc *Bae.* | comprome ressum **S** | iam stringe et comprime gressum *con. Bu.* (adn. p. 162) □ **195** nomine **S** □ **195 a** eveniunt] *hoc verbum, tamquam versum imperfectum, a v. 196 recte seiunxit Regel* (7), *expunx. Bae.* □ **196** eveniunt tante me si **S** tante me *expunx. Bu.* ev. tanta meae si te cep. taedia laudis *uno eodemque versu comprehendit Rie.* □ **197** fatorum] factorum *Rie.* □ **199** propiore die *Ca.* propria die **S** propiore deo *con. Bu.* (Lam.¹ 269) □ **200** nec quae] neque **S** | cernis] nescis **S** *corr. Bu. loc. Verg. coll.* □ **206** extre **S** *corr. Bu.* □ **207** hic **S** (cf. *Bu. adn. p. 163*) □ **209** nequaquam **S** *corr. Bu.* | ereptae **S** erepte **S**¹ erepta *Mey.* □ **211** et **212** male consuti: *211^{ex} et 212^{ex} a librariis inter se permutatos esse con. Bu., 211ⁱⁿ et 212ⁱⁿ permutav. Ca.* □ **212** advenas **S** □ **213** v. male consutus (cf. v. 83, al.) o post precor *add. Bu.* □ **214** implorarequeamus **S**

dum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant, |
 † infixure † mari | tantis surgentibus undis, |
 luctantis ventos tempestatisque sonoras |
 compressi et rabiem tantam caelique marisque. |
 220 Unius in miseri exitium | proque omnibus unum |
 obieci caput, | id sperans fore munus amanti. |
 Sed quid ego | ambages et iussa exorsa | revolve? |
 Nil super imperio moveor; speravimus ista |
 tempore, quo primum | fortes ad aratra iuencos |
 225 semine ab aetherio spirantis naribus ignem |
 obieci: | satis immanis dentibus hydri |
 erupit legio et campo stetit agmen aperto; |
 telorum seges et iaculis increvit acutis, |
 ferrea progenies duris caput extulit arvis. |
 230 Illi inter sese magna | vi vulnera miscent |
 confixique suis telis et pectora duro
 transfossi ligno | animasque in vulnera ponunt. |
 Auro ingens coluber | servabat in arbore ramos, |

216 Aen. 5, 866 (tum *codd. Verg.* | longo [ut S] Pomp. 303, 31 □ 217 Aen. 5, 193 (Ionioque) + 6, 354 □ 218 Aen. 1, 53 (luctantes **Rp** luctantis *cett.*) □ 219 Aen. 5, 802 □ 220 Aen. 2, 131 + 3, 435 □ 221 Aen. 8, 145 + 6, 526 (magnum *om. Hos.*) □ 222 Aen. 2, 101^{in-ex} (= 157) + Geo. 2, 46^{me} (iussa *pro longa scrips. Hos.*) □ 223 Aen. 10, 42 □ 224 Aen. 9, 80 + Geo. 3, 50 □ 225 Aen. 7, 281 (flagrantis **F²fgx²** spirantis **MyRw** Tib., cf. Geo. 2, 140) □ 226 Aen. 8, 145 + Geo. 2, 141 □ 227 Geo. 2, 280 (erupit *pro explicuit veris. scrips. Hos.*) □ 228 Aen. 3, 46 □ 229 Geo. 2, 341 (ferrea **MPRw** *schol. Bern., Serv.* terrea **M²** *DServ. Lact. div. 2, 10, 6* □ 230 Geo. 4, 174 + Aen. 12, 720 (illi inter sese *et vi voces comm.*) □ 231 Aen. 9, 543 □ 232 Aen. 9, 544 + Geo. 4, 238 (vulnera **Rcy** *Macrobr. 6, 6, 19, schol. Iuv. 4, 91* vulnere **MPw** *Non. 233, 1, Asp. GLK VIII 60, 12, schol. Bern., Serv. ad l.* □ 233 Aen. 7, 352 (aurum: Lam.¹ 261 s.) + Aen. 4, 485

216 tum *Rie.* | rauco adsiduae longo **S** *corr. Ca. loc. Verg. coll. (adn. p. 55)* □ 217 infixure **S** *locum corrupt. multimodis emendare conati sunt edd.: incubuere (ex Aen. 1, 84) Bu. Ionioque (ex Aen. 5, 193) Rie. infidoque (ex Geo. 1, 254) dubitanter con. Lam.* □ 218 tempestatis quos honoras **S** *corr. Bu. (vide etiam eius adn. p. 164)* □ 221 obiecit **S** *corr. Bu.* | hid spe feror munus **S** *corr. Bu. loc. Verg. coll.* □ 222 iussa] longa *Moo.* □ 224 quo] qui **S** | fascis ad a. iuencos **S** *corr. Bu.* □ 225 semina et eterios **S** *corr. Regel (8) loc. Verg. coll. locum inter stellulas posuit Bu. (cf. autem adn. p. 165 ubi ex Geo. 2, 140 ita con.: seminaque et tauros) hemist. 225^m et 226^m commutatis obieci et tauros scripsit Bae.* □ 226 obieci satis **S** *metri causa emendav. edd.: obieci atque satis ex loc. Verg. Schenkl obieci unde satis con. Bu. (adn. p. 165) obieci et satis Rie. seminibusque satis Bae.* □ 227 erupit *Ca. prob. Lam.¹, 268, Salan. eripuit S explicuit ex loco Verg. Bu. exiluit Rie.²* □ 228 celorum **S** *corr. Bu.* □ 233 auro **S** *aurum Regel loc. Verg. coll., Lam., Salan.*

235 nec visu facilis nec dictu effabilis ulli. |
 Ille manu patiens | immania terga resoluit. |
 Ut me conspexit, | flammantia lumina torquens |
 cervicem inflexam posuit | somnosque petivit. |
 Si te nulla movet tantarum gloria rerum, |
 sin absumpta salus | nec habet fortuna regressum, |
 240 si nulla est regio, miseris quam det tua coniunx, |
 i, decus, i, nostrum! | Faciat te prole parentem |
 egregia interea coniunx | melioribus, opto,
 auspiciis. | Possem | hinc asportare Creusam! |
 245 Spero <e>quidem mediis, si quid pia numina possunt,
 supplicia hausurum scopulis: | dabis, improbe, poenas, |
 quod minime reris, | rebus iam rite paratis. |
 IAS. Desine meque tuis incendere teque querellis; |
 nam mihi parta quies, | nullum maris aequor arandum, |
 nec veni, nisi fata locum sedemque dedissent. |
 250 <MED.> Heu tot incassum fusos patiere labores, |
 nec venit in mentem | sudans sub vomere taurus, |
 iam gravior Pelias | et aena undantia flammis |
 squamosusque draco et | quaesitas sanguine dotes? |
 <IAS.> In regnis hoc ausa tuis: |
 255 haec loca non tauri spirante<s> naribus ignem |
 255 a * * * * *

234 Aen. 3, 621 (effabilis **P**ωγ, GLK V, 649, 16, Serv., DServ. ad v. 644, Prisc. 18, 156 affabilis **M**^A (afeabilis **M**) **djrw**, Macrob. 6, 1, 55, Tib.) □ **235** Aen. 7, 490 (manu **FMr**, Non. 59, 26, Tib. manum **M**^AγRVω, GLK V, 563, 3, Serv.) + 6, 422 □ **236** Aen. 3, 306 + Geo. 3, 433 □ **237** Aen. 3, 631 + 7, 88 □ **238** Aen. 4, 272 □ **239** Aen. 1, 555 + 11, 413 (nec schol. Veron. ad Aen. 1, 240 neque cett.) □ **240** Aen. 10, 44 (Teucris, cuius loco miseris al. scrips. Hos.; cf. Aen. 2, 199) □ **241** Aen. 6, 546 + 1, 75 □ **242** Aen. 6, 523 + 3, 498 □ **243** Aen. 3, 499 + 12, 880^{me} + 2, 778 (asportare **Pabdjkrvy**, Serv., Tib. portare **M**^Pωγ¹) □ **244** Aen. 4, 382 □ **245** Aen. 4, 383 + 4, 386 □ **246** Aen. 6, 97 + 4, 555 □ **247** Aen. 4, 360 □ **248** Aen. 7, 598 + 3, 495 (parta quies voces comm.) (= 182) □ **249** Aen. 11, 112 □ **250** Aen. 7, 421 (heu pro Turne ex Aen. 6, 878ⁱⁿ vel 5, 615^{me} vel. al. scrips. Hos. □ **251** Aen. 4, 39 (= 400) + Geo. 3, 515 (fumans) □ **252** Aen. 2, 436 + 6, 218 (et vox comm.) □ **253** Geo. 4, 408 + Aen. 7, 423 (= 41) (et vox comm.) □ **254** Aen. 5, 792 versus imperfectus □ **255** Geo. 2, 140

234 visus **S** visu **S**¹ | effabilis **S** prob. Ca. affabilis Bu. □ **235** manum Schrad. (cf. Bu. addenda 727) ex loc. Verg. et servii comm. □ **243** asportare Creusam] adportare creusinu **S** | ex tribus locis Vergilianis contextum esse significav. Rie. comitem post hinc ex Aen. 2, 778 inseruit Bu. □ **244** quidem **S** □ **245** hausuram Ca. □ **250** Med. restit. Ca. | heu] nempe vel tune supplendum esse con. Bu. (adn. p. 167) □ **251** fumans con. Bu. loc. Verg. coll. (adn. p. 167) sudans **S** □ **253** quaesitae Klo. (72), Lam., Salan. quesitas **S** □ **254** v. imperfectus (cf. loc. Verg.) in una eademque linea cum insequenti exaratus et coniunctus est in **S** iure seiunx. Bu. | verba Iasoni recte tribuit Ca. | ausa] causa **S** □ **255** tauris spirante **S** | notam Ias. huic v. adscrips. Bae. | post hunc v. Geo. 2, 141 (invertere satis immanis dentibus hydri), duce Meyero, suppl. edd. praeter Ca., Lam., Salan.

		nec galea densisque virum seges horruit hastis, nec vim tela ferunt: mitte hanc de pectore curam.
	<MED.>	Nam quis te, iuvenum confidentissime, nostras iussit adire domos? Pelagine erroribus actus
260	IAS.	an fratris miseri letum ut crudele viderem? Sive errore viae seu tempestatibus acti, quis deus in fraudem, quae <te> dementia cepit commaculare manus, fraterna caede penates?
265	MED.	Aut ego tela dedi aut vitam committere ventis hortati sumus? Quae dura potentia nostra? Nil nostri miserere, nihil mea carmina curas? Efficiam posthac ne quemquam voce lacessas; nec dulcis natos Veneris nec praemia noris.
270	IAS.	Quid causas petis et inrita iurgia iactas? Iamque vale, melior quoniam pars acta diei est.
	MED.	Utere sorte tua, susceptum perface munus.
	IAS.	Nunc iter ad regem nobis; quod te adloquor hoc est.
	MED.	Num fletu ingemuit nostro aut miseratus amanti? Et dubitamus adhuc? Lacrimantem et multa volentem dicere deseruit rapidusque in tecta recessit.
275		Quid labor aut benefacta iuvant? Mea tristitia facta fessa iacent. Ubi nunc nobis deus ille magister et Furiis agitatus amor et conscia virtus?
280		Nam quid dissimulo aut quid me ad maiora reservo? Stat casus renovare omnis, [et] dare lintea retro, rursus et casus abies visura marinos te sine, frater, erit. Quod si mea numina non sunt, flectere si nequeo superos, Acheronta movebo!

256 Geo. 2, 142 (galeis) □ 257 Aen. 6, 400 + 6, 85 (= 356) □ 258 Geo. 4, 445 □ 259 Geo. 4, 446 + Aen. 6, 532 (venis om. Hos.) □ 260 Aen. 12, 636 (videres) □ 261 Aen. 7, 199 □ 262 Aen. 10, 72 + Ecl. 2, 69 (6, 47) (= 45, 135) (quae vox comm.) □ 263 Ecl. 8, 48 (= 401, 442) + Aen. 4, 21 (= 9) □ 264 Aen. 10, 93 + 10, 69 □ 265 Aen. 10, 69 + 10, 72 (nostra M^APRVωγ, Rufin. 61, 21, Serv., DServ. ad v. 44, Tib. nostri M, cf. Aen. 4, 237 et 8, 514) □ 266 Ecl. 2, 7 + 2, 6 □ 267 Ecl. 3, 51 □ 268 Aen. 4, 33 □ 269 Aen. 8, 395 (causas petis = 87) + 10, 95 □ 270 Geo. 4, 497 + Aen. 9, 156 (diei est M^ARω, Porph. ad Hor. epod. 16, 15, Non. 2, 13, Tib. diei FMPbdrtz Serv. □ 271 Aen. 12, 932 + 6, 629 □ 272 Aen. 11, 17 + 6, 466 □ 273 Aen. 4, 369 + 4, 370 (amantem est) □ 274 Aen. 6, 806 + 2, 790 □ 275 Aen. 2, 791 + 12, 81 □ 276 Geo. 3, 525 + Aen. 2, 548 (= 396) □ 277 Aen. 7, 298 + 5, 391 □ 278 Aen. 12, 668 □ 279 Aen. 4, 368 (quae me) □ 280 Aen. 2, 750 + 3, 686 □ 281 Aen. 3, 31 (6, 449; 6, 751) + Geo. 2, 68 (et vox comm.) □ 282 Aen. 12, 883 + 7, 310 □ 283 Aen. 7, 312

256 seges] sedes S □ 258 notam Med. restit. Bu. □ 260 videres Bu. loc. Verg. coll. viderem S □ post 261 unum v. excidisse con. atque ex Aen. 3, 5ⁱⁿ + 3, 11^{ex} suppl. Rie. (auguriis agimur divom; | feror exul in altum) □ 262 te restit. Bu. □ 265 v. male consutus: aut suppl. Bu. (ex loc. Verg.) | nostra] nostri Bu. (vide codd. Verg.) □ 267 quemquam Bu. quicquam S | voces lacessat S corr. Bu. □ 269 petis causas S v. male consutus q. nectis causas en scrips. Bae. ex Geo. 4, 446 ita legendum con Schenkl: quid petis hinc causas atque i.i.i. varia con. Bu. (adn. p. 168) et Ca. (adn. p. 59) □ 273 num] non S corr. Ca. | fletu ingemui S corr. Bu. | amantem est Bu. loc. Verg. coll. □ 276 tristitia facta S tristitia fata Bu. facta recte defend. Ca. loc. Verg. coll. □ 278 ei conscientia virtus S corr. Bu. □ 279 quid] quae Rie. loc. Verg. coll. □ 280 et dare S corr. Mey. (et deest in Verg.) □ 281 rursus et casus S et rursus Oudend. rursus et est casus Bu. rursus et est abies casus Ca. (vide tamen loc. Verg.) v. male consutus

CHORUS

	<CHOR.>	Dictis exarsit in iras
285		insani Martis amore,
		Poenorum qualis in arvis
		venantum saepta corona,
		fulva cervice leaena;
		qualis mala gramina pastus,
290		tractu se colligit anguis,
		tumidum quem bruma tegebat:
		caput altum in proelia tollit,
		linguis micat ore trisulcis;
293 a		< qualis *** >
		furiis agitatus Orestes
295		armatam facibus matrem
		ardens agit aequare toto
		patri<a>s<que> obtruncat ad aras;
		furit ululata per urbem
		qualis trieterica Baccho;
300		inter deserta ferarum,
		palla subcincta cruenta,
		vocat agmina saeva sororum;
		qualis Philomela sub umbra,
		pectus signata cruentum,
305		late loca questibus implet,
		maerens miserabile carmen,
		cantu solata laborem;
307 a		< qualis *** >
		graviter pro coniuge saevit
		deserti ad Strymonis undam:
310		te solo in litore secum
		anima fugiente vocabat,
		scirent si ignoscere Manes.

□ **284** Aen. 7, 445 (= **354**) □ **285** Aen. 7, 550 □ **286** Aen. 12, 4 □ **287** Aen. 9, 551 □ **288** Geo. 4, 408 □ **289** Aen. 2, 471 (ubi in lucem coluber om. Hos.) □ **290** Geo. 2, 154 □ **291** Aen. 2, 472 □ **292** Aen. 5, 375 □ **293** Geo. 3, 439 (Aen. 2, 475) □ **294** Aen. 3, 331 (4, 471 scaenis) □ **295** Aen. 4, 472 □ **296** Aen. 5, 456 □ **297** Aen. 3, 332 □ **298** Aen. 4, 609 (triviis) (= **33**) □ **299** Aen. 4, 301 + 4, 302 □ **300** Aen. 3, 646 □ **301** Aen. 6, 555 (= **322**) □ **302** Aen. 6, 572 (= **146**) □ **303** Geo. 4, 511 (populea maerens om. Hos.) □ **304** Geo. 4, 15 (cruentis codd. Verg. cruentum Serv. ad Aen. 1, 235) □ **305** Geo. 4, 515 □ **306** Geo. 4, 511^{me} + 514^{ex} □ **307** Geo. 1, 293 □ **308** Geo. 4, 456 □ **309** Geo. 4, 508 □ **310** Geo. 4, 465 □ **311** Geo. 4, 526 □ **312** Geo. 4, 489 (ignoscere γ ut S)

290 tractus se S □ **291** tumidam S tumidum S¹ □ **293** risulcis S □ post v. 293 unum versiculum intercidisse arbitrati sunt edd. ex Aen. 1, 316 (qualis Threissa fatigat) supplendum esse con. Rie.¹ (qualis tantum serv. Rie.², Lam.), ex Aen. 12, 733 (qualis fugit ocior Euro) Schenkl, lacunam notav. Bae. □ **297** patriasque Rie.² patris S patrias Ca. Rie.¹ □ **298** furit S Triviis Bu. loc. Verg. coll. □ **299** Baccho Bu. baccho S Baccha dubitanter con. Ca. (adn. p. 60), fortasse recte | de vv. 298 et 299 inter se commutandis cogitav. Rie. □ post v. 307 unum versiculum excidisse con. Schrad. (cf. v. 293 a), ex Geo. 4, 454 qualis miserabilis Orpheus supplendum: in textum recep. edd. □ **311** animas S corr. Bu. □ **312** scirent] –nt eras. S¹ | ignucere S ignoscere S¹

NUNTIUS – CHORUS

	NUNT.	Quo feror? Unde abii? <Rumpit> pavor, ossaque et artus
315		perfudit toto proruptus corpore sudor, genua labant, < gelidus > oculos stupor urget inertis arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit.
	C<HO>R.	Quo res summa loco? Unde haec tam clara repente tempestas sine more furit? Maria omnia caelo miscuit, ingeminant a ruptis nubibus ignes.
320		Fare mihi atque haec edissere vera roganti.
	N<UNT>.	Aedibus in mediis quaeque ipse miserrima vidi (horresco referens): palla subcincta cruenta in medioque focos, nocturnas inchoat aras intenditque locum sertis et fronde coronat
325		funerea, crinem vittis innexa cruentis, unum exuta pedem vinclis, in veste recincta, spargens umida mella soporiferumque papaver; sparserat et latices simulatos fontis Averni,
330		sanguineam volvens aciem manibusque cruentis pro molli viola casiaque crocoque rubenti urit odoratam nocturno in lumine cedrum scillamque elleborosque gravis et sulpura viva obscuris vera involvens lacrimisque coactis voce vocans Hecaten; et non memorabile numen
335		ferro accincta vocat.

313 Aen. 10, 670 + 7, 458 (rumpit *deest* in S) □ **314** Aen. 7, 459 (perfudit **Magjnr** perfundit **FγRω** Tib. | proruptus **My¹Rω** praeruptus **Fya?cdgtvwyz**) □ **315** Aen. 12, 905 + Geo. 3, 523 □ **316** Aen. 4, 280 (= 172) □ **317** Aen. 2, 322 + 9, 19 □ **318** Aen. 9, 20 + 5, 694 (tempestas vox comm.) + 5, 790 □ **319** Aen. 5, 791 + 3, 199 abruptis **FMPωγ** Macro. 6, 1, 27, Tib. abrupti (ut Lucr. 2, 214) **Gn** a ruptis **S** □ **320** Aen. 3, 362 (6, 389) + 2, 149 (mihique | mihi vox comm.) □ **321** Aen. 2, 512 + 2, 5 □ **322** Aen. 2, 204 + 6, 555 (= 301) □ **323** Aen. 12, 118 + 6, 252 □ **324** Aen. 4, 506 □ **325** Aen. 4, 507 + 6, 281 □ **326** Aen. 4, 518 □ **327** Aen. 4, 486 □ **328** Aen. 4, 512 □ **329** Aen. 4, 643 + 2, 167 □ **330** Ecl. 5, 38 + Geo. 4, 182 (casiamque crocumque rubentem) □ **331** Aen. 7, 13 (nocturno in lumine **Maeu** nocturna in lumina cett.) □ **332** Geo. 3, 451 + 3, 449 (et sulpura viva **MPRωγ**, GLK VII, 289, 2; 2, 309, 32; 'quidam' ap. Mar. Vict. 212, 21 vivaque sulpura Macro. 5, 14, 4, Gramm., schol. Bern., Serv.) □ **333** Aen. 6, 100 + 2, 196 □ **334** Aen. 6, 247 + 4, 94 (magnum et memorabile numen; 2, 583 nullum m. n.) □ **335** Aen. 2, 614 v. imperfectus

nuntius – creon **S** Nuntius – Chorus iure con. Ca. (adn. p. 64) □ **313** rumpit restituendum con. Bu. loc. Verg. coll. (adn. p. 171) □ **314** toto] cito **S** corr. Bu. | praeruptus **S** corr. Bu. loc. Verg. coll. □ **315** gelidus ante oculos ex Aen. 12, 905 restit. Rie., rectene? g. labant oculos **S** g. labant tarda atque oculos con. Bu. □ **317** Cr in marg. habet **S** Chor. recte con. Ca. (adn. p. 64) □ vv. 317-320 nutrici trib. esse con. Schenkl 550 □ **318** furit **S** □ **319** a ruptis **S** abruptis Bu. loc. Verg. coll. □ **320** fare mihi adque haec cedis re vera r. **S** fare age iamque mihi haec con. Bu. fare agetum mihique haec Ca. fare age – mihique haec Rie.¹ (ex *Burmanni coniectura*) fare age nunc mihique h. Schenkl □ **321** miserrima **S** miserrima **S¹** □ **324** incenditque **S** corr. Bu. loc. Verg. coll. □ **325** vinctis **S** corr. Bu. vinclis Heins. □ **328** simulatos fonte **S** corr. Bu. □ **331** nocturno in lumine **S** nocturna in lumina Bu. □ **334** numen] ueā ex Aen. 4, 94 corr. Bu. □ **335** acinctam voca//t **S¹**

Haec effata silet, | oculis micat acribus ignem |
 exspectans quae signa ferant, | [haud] ignara futuri. |
 Eripiunt subito nubes caelumque diemque |
 et tremefacta solo tellus, | micat ignibus aether. |
 340 Continuo auditae voces vagitus et ingens; |
 visus adesse pedum sonitus | et saeva sonare
 verbera; | visaeque canes ululare per umbras
 adventante dea, | refluit<que> exterritus amnis |
 et pavidae matres pressere ad pectora natos. |
 345 Exhinc Gorgoneis Allecto infecta venenis |
 exsurgitque facem adtollens atque intonat ore: |
 ‘respice ad haec; adsum dirarum ab sede sororum,
 bella manu letumque gero.’ |
 talia † cernentem tandem † sic orsa vicissim: |
 350 ‘venisti tandem; | mecum partire laborem, |
 tu, dea, tu praesens | animis inlabere nostris. |
 Dissice compositam pacem, sere crimina belli |
 (namque potes), | colui vestros si semper honores’. |
 Talibus Allecto dictis exarsit in iram |
 355 horrendum stridens | rabidoque haec addidit ore: |
 ‘o germana mihi, | mitte hanc de pectore curam, |
 nunc si bellare paras, | et luctu miscere hymenaeos |
 funereasque inferre faces | et cingere flamma, |
 quidquid in arte mea possum, | meminisse necesse est |
 360 quantum ignes animaeque valent; absiste precando.’ |
 Dixerat: | adtollens stridentis anguibus alas, |
 ardentis dare visa faces | super ardua linquens. |

336 Aen. 4, 499 + 12, 102 (ignes **MP**² ignis cett.) □ 337 Aen. 6, 198 (observans; cf. 9, 130
 exspectans **M**) + Aen. 4, 508 □ 338 Aen. 1, 88 □ 339 Aen. 10, 102 + 1, 90 (aether vox
 comm.) □ 340 Aen. 6, 426 □ 341 Aen. 2, 732 + 6, 557 □ 342 Aen. 6, 558 + 6, 257
 (umbram) □ 343 Aen. 6, 258 + 8, 240 □ 344 Aen. 7, 518 (trepidat, cf. autem pavidat Aen. 2,
 489; 2, 766; 8, 592) □ 345 Aen. 7, 341 (exim | = 191) □ 346 Aen. 6, 607 □ 347 Aen. 7,
 454 (= 390) □ 348 Aen. 7, 455 v. imperfectus □ 349 Aen. 4, 362 (dicentem) + Aen. 8, 704 (?)
 + Aen. 7, 435 □ 350 Aen. 6, 687 + 11, 510 □ 351 Aen. 9, 404 + 3, 89 □ 352 Aen. 7, 339
 (= 71) □ 353 Aen. 6, 366 (inice om. Hos.) + 12, 778 □ 354 Aen. 7, 445 (iras) (= 284) □
 355 Aen. 6, 288 + 7, 451 (rabidoque/rapidoque codd. Verg. pavidoque **S**) □ 356 Aen. 10, 607
 + 6, 85 (= 257) □ 357 Aen. 8, 400 (et om. Hos.) + 12, 805 (= 442) □ 358 Aen. 7, 337 + 1,
 673 (= 61) □ 359 Aen. 8, 401 + 6, 514 □ 360 Aen. 8, 403 □ 361 Aen. 2, 152 (621; al.) + 7,
 561 (adtollit) □ 362 Aen. 5, 637 + 7, 562 (super **MRbdnrxwz** supera γω (supra **f**) Tib. □
 363 Aen. 4, 563 + 8, 432 □ 364 Aen. 8, 432 (miscebant) + 1, 655

336 migat atribus ignem **S** micat acribus ignis Bu. □ 337 aut ignara **S** aut expunx. Bu. □
 342 verberabis aequae **S** corr. Bu. | v. male consutus tum post verbera ex Aen. 6, 558 add.
 Oudend. | vv. 341^{ex} et 342ⁱⁿ ita legendos con. Bu. (adn. p. 174 ad l.): tum saeva sonare /
 verberaque □ 343 refluit **S** corr. Bu. (cf. loc. Verg.) □ 344 presserat pectora **S** corr. Bu. □
 345 gorgonalis lecto **S** ex Leid. corr. Bu. □ 347 dorarum abscede **S** □ vv. 347 et 348 in una
 eademque linea exarati sunt in **S** □ 349 cernentem tandem **S** iactanti tandem con. Bu. Aen. 1,
 102 coll. dicentem cernens ex Aen. 8, 704 con. Lam., fortasse recte | ora vicissem **S** ex Verg.
 loco corr. Bu. □ 354 iram **S** □ 355 rabidoque loc. Verg. coll. con. Bu. (adn. p. 175)
 pavidoque **S** □ 357 et nunc si bellare p. Regel (9) nunc si bella paras ex Leid. (stellula
 adposita) Bu. si bellare paras Ca. (cf. autem adn. p. 67) | et luctu **S** et tamquam glossam
 delendum con. Bu. (adn. p. 175), sed cf. v. 442 luctu et Klo. et luctu om. Ca. (adn. p. 67) □
 361 adtollens **S** adtollit Bu. loc. Verg. coll. □ 362 dare] dea **S** corr. Bu. | supera Bu.

Illa dolos | operi flammisque sequacibus iras |
 iungebat, | et duplicem gemmis auroque coronam |
 365 consertam | squamis serpentum; | flamma volentem |
 implicat | involvitque domum caligine caeca,
 prospectum eripiens oculis; | mihi frigidus horror
 membra quatit gelidusque coit formidine sanguis: |
 370 improvisum aspris veluti qui sentibus anguem |
 aut videt aut vidisse putat, | metuensque pericli |
 incipit effari | nec vox aut verba sequuntur. |
 Idque audire sat est; | quo me decet usque teneri? |
 Vadite et haec regi[na] memores mandata referte. |

NUTRIX – MEDEA

375 NUTR. Hoc habet, haec melior magnis data victima divis. |
 Talia coniugia et talis celebrent hymenaeos! |
 MED. Tu secreta pyram, | natorum maxima nutrix, |
 erige | tuque ipsa pia tege tempora vitta, |
 verbenasque adole pinguis | nigrumque bitumen. |
 380 Sacra Iovi Stygio, quae rite incepta paravi,
 perficere est animus finemque imponere curis. |
 NUTR. Discessere omnes medii spatiumque dedere. |

MEDEA – FILII – UMBRA ABSYRTI

MED. Heu stirpem invisam et fatis contraria nostris! |
 Huc ades, o formose puer! | Qui spiritus illi! |
 Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat! |
 385 Perfidus | et cuperem ipse parens spectator adesset. |

363 Aen. 4, 563 + 8, 432 □ **364** Aen. 8, 432 (miscabant) + 1, 655 □ **365** Aen. 3, 467 (loricam om. Hos.?) + 8, 436 + Aen. 12, 370^{ex} □ **366** Aen. 2, 215 (7, 136; al.) + 8, 253 □ **367** Aen. 8, 254 + 3, 29 □ **368** Aen. 3, 30 □ **369** Aen. 2, 379 □ **370** Aen. 6, 454 + 5, 716 (est om. **afv** ut Hos.) □ **371** Aen. 4, 76 + 12, 912 □ **372** Aen. 2, 103 + 5, 384 (= **89**) □ **373** Aen. 11, 176 (memores regi) □ **374** Aen. 12, 296 □ **375** Aen. 7, 555 □ **376** Aen. 4, 494 + 5, 645 (regia n.) □ **377** Aen. 4, 495 + 4, 637 □ **378** Ecl. 8, 65 + Geo. 3, 451 □ **379** Aen. 4, 638 □ **380** Aen. 4, 639 □ **381** Aen. 12, 696 □ **382** Aen. 7, 293 □ **383** Ecl. 2, 45 + Aen. 5, 648 □ **384** Aen. 3, 490 □ **385** Aen. 7, 362 + 10, 443 (an et librarius add.?)

□ **363** operi] aperit **S** □ **364** iungebat] miscuerat *Ca.* | et dublice **S** duplicem *Bu.* v. male a poeta consutum ideoque non emendandum putavi □ **365** flamma volentem (vel vocantem) *con.* *Bu.* flamaque volentem **S** flamma volentemque *Oudend.* hemist. *Verg.* non esse adnot. *Rie.* □ **368** quoit **S** □ **370** paracli **S** □ **372** decit **S** □ **373** regina memores **S** *corr.* *Bu.* □ **376** secretam **S** | nutris **S** □ **377** v. male consutus | erige iam tuque (vel tu tuque) *con.* *Oudend.* | tegit **S** □ **382** et] e-et **S** | contrariis **S** □ **385** et] o *con.* *Ca.* | adesse **S**

	FIL.	Parce pias scelerare manus! Aut quo tibi nostri pulsus amor? Si iuris materni cura remordet, natis parce tuis aut nos rape in omnia tecum! Quo res cumque cadunt, unum et commune periculum.
390	<ABS.>	Aspice nos! Adsum dirarum ab sede sororum, infelix simulacrum, laniatum corpore toto:
	[MED.]	quid dubitas? Audendum dextra, nunc ipsa vocat res. Auctor ego audendi, fecundum concute pectus. Si concessa peto, si poenas ore reposco,
395		nullum in caede nefas: amor non talia curat.
	FIL.	Hostis amare, quid increpitas mea tristitia fata?
	MED.	Suggere tela mihi finemque impone labori! Sanguine quaerendi reditus.
400	FIL.	Nec te noster amor pietas nec mitigat ulla, nec venit in mentem natorum sanguine matrem commaculare manus? Nostri tibi cura recessit et matri praereptus amor?
405	MED.	Crimen, Amor, vestrum spretaeque iniuria formae his mersere malis. Fratrem ne desere frater. Poenarum exhaustum satis est, via facta per hostis et genus invisum dextra sub Tartara misi. Iamiam nulla mora est currus agitare volantis.

IASON – NUNTIUS – MEDEA EX ALTO

	IAS.	Ei mihi, quid tanto turbantur moenia luctu? Quaecumque est fortuna, mea est; quid denique restat?
410	NUNT.	Dic age, namque mihi fallax haut ante repertus. En perfecta tibi promissa coniugis arte

386 Aen. 3, 42 + Geo. 4, 324 □ 387 Geo. 4, 325 + Aen. 7, 402 □ 388 Aen. 10, 532 + 2, 675 (et) □ 389 Aen. 2, 709 (cadent) □ 390 Aen. 2, 690 + 7, 454 (= 347) □ 391 Aen. 2, 772 + 6, 494 □ 392 Aen. 9, 12 + 9, 320 □ 393 Aen. 12, 159 + 7, 338 □ 394 Aen. 5, 798 + 6, 530 □ 395 Aen. 10, 901 + Ecl. 10, 28 □ 396 Aen. 10, 900 + 2, 548 (= 276) (facta ut S) □ 397 Aen. 10, 333 + 2, 619 □ 398 Aen. 2, 118 (aliter ac Verg. v. imperfectum Hosidius reliquit) □ 399 Aen. 4, 307 + 5, 783 □ 400 Aen. 4, 39 (= 251) + Ecl. 8, 47 (= 441) □ 401 Ecl. 8, 48 (= 263, 442) + Aen. 2, 595 □ 402 Aen. 4, 516 (praeruptus **pcy** corr. **p²γ¹**) □ 403 Aen. 10, 188 + 1, 27 □ 404 Aen. 6, 512 + Aen. 10, 600 □ 405 Aen. 9, 356 □ 406 Aen. 1, 28 (= 54) + Aen. 8, 563 □ 407 Aen. 2, 701 + Geo. 3, 181 □ 408 Aen. 12, 620 □ 409 Aen. 12, 694 + 12, 793 (= 459) □ 410 Aen. 6, 343 □ 411 Aen. 7, 545 + 8, 612 (en perfecta voces comm.)

386 pia S pias S¹ | aut quo Ca. Regel (10) aut qui S □ 387 si del. Oudend. v. male consutus | remordet S □ 388 parge tuis a-ut S parce tuis aut Bu. parce tuis et Rie. (ex Verg.) □ 389 commove S □ 390 notam Umbra ut in rubr. adposuit Rie. □ 391 labia corpore tanto S v. male consutus laniatum corpore toto loc. Verg. coll. con. Bu. (adn. p. 179) labi a corpore tanto Ca. abruptum c. toto Bae. □ 392 v. male consutus | dubitem (ex Aen. 9, 191) Bu. □ 394 concessa S concessa S¹ | penasoro S □ 395 v. male consutus et post nefas add. Bu. □ 396 Fil. del. Ca. | tristitia facta S corr. Bu. tristitia facta Ca. □ 399 uulla S □ 400 mente S □ 402 praeruptus S ex loc. Verg. emendandum con. Bu. (adn. p. 180 s.) □ 406 visum S ex Leid. corr. Bu. □ Meda S □ 408 turbamur m. lucris S loc. Verg. coll. corr. Bu. □ 411 coniugia sorte S loc. Verg. coll. corr. Bu.

		munera! Ingentem luctum ne quaere tuorum. Sed si tantus amor menti, si tanta cupido est, expediam dictis et te tua fata docebo.
415		Conspectu in medio, cum dona imponeret aris, (ah, virgo infelix!) oculos deiecta decoros, undique conveniunt per limina laeta frequentes matres atque viri cumulantque altaria donis.
420		Religione patrum bforem dat tibia cantum, cum subito dictuque oritur mirabile monstrum. Ecce levis summo descendere corpore pestis incipit ac totis Vulcanum spargere tectis, regalisque accensa comas, accensa coronam; membra sequebantur, artus sacer ignis edebat.
425		Diffugiunt comites, et quae sibi quisque timebat; tectata metu petiere et sicubi concava furtim saxa petunt, furit immissis Vulcanus habenis. Nec vires heroum infusaque flumina prosunt quaesitaeque nocent artes, miserabile dictu!
430		Illa autem scopulos aditumque per avia quaerit, arte nova speculata locum, paribusque revinxit serpentum spiris ventosasque addidit alas, ense levis nudo, perfusos sanguine currus.
	IAS.	Quo sequar? Aut quid iam misero mihi denique restat?
435		Me, me, adsum qui feci, in me omnia tela conicite, hanc animam quocumque absumite leto! Funeris heu tibi causa fui; dux femina facti!
	MED.	Huc geminas nunc flecte acies et conde sepulchro corpora natorum, cape dona extrema tuorum.

412 Aen. 8, 613 + 6, 868 □ **413** Aen. 2, 10 + 6, 133 (si tantus amor *voces comm.*) □ **414** Aen. 6, 759 □ **415** Aen. 12, 213 + 4, 453 □ **416** Ecl. 6, 47 (52) + Aen. 11, 480 □ **417** Aen. 5, 293 (9, 720) + 1, 707 □ **418** Geo. 4, 475 (Aen. 6, 306) + Aen. 11, 50 (cumulatque) (= **116**) □ **419** Aen. 2, 715 (8, 598) + 9, 618 □ **420** Aen. 2, 680 (subito MPVbdhjnrwy, Tib. in lemm. subitum F²ωγ¹, DSeru. («subitum pro 'subito'»), Tib. in interpr. subitu Fa) □ **421** Aen. 2, 682 + 5, 683 (descendit) □ **422** Aen. 1, 721; 2, 269; 8, 373 et al. + 7, 77 □ **423** Aen. 7, 75 □ **424** Geo. 3, 565 (sequebatur) + 3, 566 □ **425** Aen. 4, 123 (diffugient) + 2, 130 (et vox comm.) □ **426** Aen. 4, 164 + 5, 677 □ **427** Aen. 5, 678 + 5, 662 □ **428** Aen. 5, 684 □ **429** Geo. 3, 549 + Aen. 1, 111 + Geo. 2, 30 □ **430** Aen. 7, 561 + Geo. 3, 276 + Aen. 9, 58 □ **431** Aen. 7, 477 + 12, 847 □ **432** Aen. 12, 848 □ **433** Aen. 9, 548 + 11, 88 □ **434** Aen. 9, 490 + 2, 70 (aut vox comm.) □ **435** Aen. 9, 427 + 9, 493 (in me *voces comm.*) □ **436** Aen. 9, 494 + 3, 654 (animam hanc | potius om. Hos. | absumite vox comm.) □ **437** Aen. 6, 458 + 1, 364 □ **438** Aen. 6, 788 + 6, 152 □ **439** Aen. 2, 214 (6, 22) + 3, 488

□ **412** munera at ingentem Bu. v. cum hiatu legendus est □ **415** deponeret S reponeret Leid. loc. Verg. coll. corr. Bu. □ **416** decorus S corr. S¹ □ **417** laeta ex Aen. 1, 707 Ca., Rie., Lam. tota S □ **421** descendit Rie. □ **423** corona S corr. Bu. □ **424** sequebatur Ca. □ **425** quae] quia Ca. (adn. p. 74), fortasse recte □ **427** inmissus S corr. S¹ □ **428** heroum loc. Verg. coll. con. Bu., in text. recep. Ca., Baeh., Rie.¹, Lam. erbarum S herbarum Rie.² □ **430** illa autem per populos S, Lam. (Aen. 6, 588) illa autem scopulos Schenkl illa per et scopulos Hight., Bae., Salan. saxa per et scopulos Rie. illa ut per populos Bu. illa et per populos Ca. □ **432** spinis S □ **434** quo sequar] quos egor S loc. Verg. coll. corr. Bu. quo sequor Ca. | mihi misero S □ **435** v. duplici cum hiatu legendus in me nunc omnia Bu., Bae. □ **436** adsumite S loc. Verg. coll. corr. Bu.

- 440 Et tumulum facite et tumulo super addite carmen: |
 'saevus amor docuit natorum sanguine matrem
 commaculare manus, | et luctu[m] miscere
 hymenaeos'. |
 <IAS.> Te super aetherias errare licentius auras? |
 [IAS.] Crudelis mater! | Tanton me crimine dignum
 445 duxisti et | patrios foedasti funere vultus? |
 Arma, viri, ferte arma, | date tela, ascendite muros! |
 MED. Quo moriture ruis? | Thalamos ne desere pactos! |
 Hortator scelerum, | nostram nunc accipe mentem: |
 sive animo sive arte vales, | [opta ardua pinnis
 450 astra sequi] | et si adeo dotalis regia cordi est |
 * * * * * | nostrasne evadere, demens,
 sperasti te posse manus? | Opta ardua pinnis
 astra sequi clausumque cava te condere terra |
 et famam extinguere veterum sic posse malorum. |
 455 Haec via sola fuit, | haec nos suprema manebat
 exitiis positura modum. |
 Sat fatis Venerique datum est: | feror exul in altum |
 germanum fugiens | et non felicia tela |
 ultra anni solisque vias. | Quid denique restat? |
 460 Et longum, formose, vale, | et quisquis amores
 aut metuet dulces aut experietur amaros. |

MED.

455

460

□ **440** *Ecl.* 5, 42 □ **441** *Ecl.* 8, 47 (= **400**) □ **442** *Ecl.* 8, 48 (= **263, 401**) + *Aen.* 12, 805 (= **357**) □ **443** *Aen.* 7, 557 □ **444** *Ecl.* 8, 49 + *Aen.* 10, 668 □ **445** *Aen.* 10, 669 + 2, 539 (et vox comm.) □ **446** *Aen.* 2, 668 + 9, 37 □ **447** *Aen.* 10, 811 + 10, 649 □ **448** *Aen.* 6, 529 + 1, 676 (= **49, 162**) □ **449** *Aen.* 12, 892 (animis) + [*Aen.* 12, 892] □ **450** [*Aen.* 12, 893] + 11, 369 (= **203**) □ **451** *Aen.* 9, 560 (*prius hemist. deest in S*) □ **452** *Aen.* 9, 561 + 12, 892 □ **453** *Aen.* 12, 893 (clausumque **MR**ωγ, *Tib.* clausumue **P**) □ **454** *Aen.* 6, 527 □ **455** *Aen.* 10, 879 (*terres om. Hos.*) + 7, 128 (= **47**) □ **456** *Aen.* 7, 129 v. *imperfectus* □ **457** *Aen.* 9, 135 (*datum est FPR*ωγ, *Tib.* datum **Madhstv**, *Non.* 409, 4) + 3, 11 □ **458** *Aen.* 1, 341 + 11, 196 □ **459** *Aen.* 6, 796 (*extra*) + 12, 793 (= **409**) □ **460** *Ecl.* 3, 79 + 3, 109 □ **461** *Ecl.* 3, 110

440 addite] addedit **S** □ **442** luctu] luctum **S** corr. Bu. (vide autem eius adn. p. 184) v. male consutus □ **443** ex subseq. v. notam las. iure transp. Ca. | te **S** me con Bu. et Rie. □ **444** las. in marg. habet **S** tantum **S** corr. Bu. □ **446** v. male consutus ferte et date vel ferte arma ac tela con. Ca. (adn. p. 76) ferte ac date Bae. □ **449** animo **S** animis loc. Verg. coll. corr. Bu. □ **449-50** obta ardua pinnis astra sequi **S** haec hemist. expunx. edd. (cf. vv. 452-53) si pectore robur/concipis ex Aen. 11, 368 s. suppl. Bu. □ **451** prius hemist. excidisse videtur in exemplari a quo **S** descriptus est; varie suppl. edd.: quae nunc deinde mora est (Aen. 12, 889) Bu. lacunam signif. Lam. □ **453** clausumque **S** | te] ce **S** | terram **S** □ **455** nobis suppremanebat **S** corr. Bu. □ **459** annis **S** □ **460** formosum **S** □ **461** metuet We. metuaut **S** metuat Bu.

TRADUZIONE

PROLOGO (vv. 1-24)

Medea

<Med.> A questa mia preghiera siano testimoni il Sole, questa Terra
e le Furie vendicatrici e tu, Giunone saturnia:
a te ricorro; dicono infatti che tu stabilisca le norme
per le unioni nuziali. Se in qualche modo l'antica benevolenza
si dà cura degli affanni umani, vieni in soccorso al nostro affanno, 5
alma Venere, o chi altri guardi a questa vicenda con occhi giusti.
Ascoltate questa mia preghiera e volgete contro i malvagi la vostra giusta
[potenza.
Di che dovrei dolermi per prima cosa, io che sono stata abbandonata? Ha
respinto le nostre nozze e i penati macchiati del sangue del fratello.
A che mi giovarono le Sirti o Scilla, a che la feroce Cariddi, 10
e l'essere fuggita tra i nemici?
Crudele Amore, a che non spingi il cuore dei mortali?
A sopportare ordini altrui e a rinnovare il ricordo delle sventure,
a versare nuovamente lacrime: ma costui non si lascia commuovere da
nessun pianto; stride nel petto la profonda ferita. 15
Il pudore è venuto meno, i patti del crudele tiranno sono infranti,
ed egli (*scil.* Giasone) è dimentico della miglior fama dell'amante,
e dimentico della propria; le lacrime scorrono invano.
La fedeltà non è più sicura, ha illuso l'amante con vana speranza,
crudele! Di che andare alla ricerca, se non di terre altrui 20
e di case ignote? Questo (Giasone mi) dà in cambio della mia verginità?
Ahimè pietà, ahimè antica promessa! Da prigioniera vedrò
la regina indugiare nel talamo e nella superba porpora;
ma non impunemente, se i miei incantesimi possiedono qualche potere!

PRIMO CORO (vv. 25-51)

- Coro di donne colchiche -

< Coro > Tu che detieni il sommo potere, 25
se qualche preghiera ti piega
e se siamo degne di pietà,
vieni in soccorso al nostro affanno.
E tu, Giunone saturnia,
cui stanno a cuore i vincoli coniugali, 30
guardi queste cose con occhi sereni?
Figlia di Latona, protettrice dei boschi,
invocata con urla nei trivii per le città,
così ci riponi sul trono?
O bellissimo sposo, 35
tu, strappato invano ai pericoli
attraverso tante situazioni critiche,
come hai potuto lasciarla sola?

Rimane impresso nel profondo del cuore che la dote fu procurata (<i>sottint.: da Medea</i>) col sangue con così forte animo e con le armi.	40
Felice, ahimè troppo felice, finchè il fato e la divinità lo permettevano! Ancora non sai, ahimè, sventurata, quale follia ti prese	45
a esporre la vita ai pericoli? Queste erano le ultime cose che ci attendevano, questo le fiamme e gli altari ci preparavano? Ascolta ora il nostro progetto, estrai dal fodero la spada	50
e con la spada allontana il dolore!	

PRIMA SCENA (vv. 52-103)

Creonte – Medea

Cr.	Donna, tu che vaghi, nemica, nel nostro territorio, cambia corso alle vele; non ignoriamo infatti nè la (tua) città, nè la (tua) stirpe odiosa, nè le (tue) parole non innocue; il tuo viso nemico potrebbe comparire e turbare i presagi.	55
Med. [Cr.]	Qui non c'è nessuna insidia, e i vinti non hanno tanta audacia, non c'è tale violenza nel mio animo, nè così sono giunta allo scontro.	
<Cr.>	Non è, come pensi, sfuggita al mio orecchio la notizia dell'origine della tua stirpe volubile e sempre diversa: tu puoi armare a battaglia fratelli concordi, scagliare fuochi funerei e cingere con fiamme; chiedere pace con la mano, mutare il corso delle stelle e sconvolgere con l'odio le case. Hai mille nomi, mille arti per nuocere e viscere gravide di pene, ed è noto di cosa sia capace una donna in preda alla follia. Allontanati, e spiega in volo sul mare aperto le vele!	60 65
Med.	O re, stirpe illustre, sia lecito ammonirti a parole. Poche cose fra molte, dal momento che me ne è stata data facoltà, per parte mia ti dirò, benchè tu mi minacci di guerra e di morte: non ferire tua figlia con le nozze! Ti sarà utile ricordarlo, rompi la pace conclusa, abbi pietà dei tuoi cari!	70
Cr.	Non crearmi tanti falsi timori, e non seguirmi con sì funesto presagio! Inutilmente intessi futili pretesti. E' fisso per ciascuno il proprio giorno; neppure gli dei potrebbero distruggere col ferro ciò che è tenuto stretto dalla legge del fato, nè ormai il mio proposito muta e abbandona la sua posizione.	75
Med.	Certo non invidio il genero e le degne nozze, non chiedo il vincolo di un tempo, che egli ha tradito: un po' di tempo chiedo, (mi) sia lecito trarre in secco la flotta, quest'ultima grazia chiedo. Porta soccorso (a me) abbandonata,	80

- finchè sul mare imperversa l'inverno; abbi pietà di una madre,
tu, o padre! Anch'io ho avuto una qualche rinomanza e onore:
tu stesso lo sai, nè è possibile ingannarti in alcun modo.
Ora vinti, tristi (poichè la sorte fa girare ogni cosa),
supplici cadiamo a terra e chiediamo un lido 85
sicuro: nè ti vinca la violenza di alcuno.
- Cr. Perchè cerchi pretesti contro di me e a rovina dei miei?
Di qualunque cosa si tratti, temo le profezie degli antichi vati.
Orsù, rompi gli indugi: fino a che punto dovrò trattenermi?
- Med. Chi dobbiamo seguire? O dove ordini di andare e di stabilire una dimora? 90
- Cr. (Ti ordino) di andare al cospetto e al volto del (tuo) caro genitore,
finchè le inquietudini sono ambigue, e incerta la speranza del futuro.
- Med. Ora so cosa sia l'amore! Ci negano il rifugio di un lido,
nè v'è alcuna speranza di fuga, nessuna possibilità di uscire da qui.
Le navi sono distrutte e (ho) due figli al seno, 95
e il gelido inverno sconvolge il mare con i venti del nord.
Se non ti commuove l'immagine di tanta pietà,
concedi l'ospitalità per non più di una notte,
Lascia che di te io porti questa speranza: me ne andrò con più audacia.
- Cr. Ormai cessa infine: ciò che con tutto l'animo hai chiesto, 100
te lo concedo e, ripetendotelo più e più volte, ti ammonirò:
se l'Aurora ti coglierà mentre ancora indugi su queste terre,
una sola vita pagherà per molte.

VOCE DALL'INTERNO – SECONDO CORO (vv. 104-147)

- Voce O tu, vergine, unita ad un uomo degno, riceverai la tua dote!
Portate in fretta le fiaccole, o voi che vi accingete a condur(la) al talamo! 105
Fate tutti silenzio e cingete le tempie di fronde.
- < Coro > Per la città orniamo gli altari di fronde
e li accendiamo con i voti.
Ahimè, cuore dimentico dei tuoi,
profezie degli antichi vati, 110
del fato, e del destino futuro!
Molto preso da vana speranza,
(Giasone) sacrifica secondo il rito pecore
a Febo e al padre Bacco,
cui stanno a cuore i vincoli coniugali, 115
e colma gli altari di doni.
Ad un tratto, tutto parve tremare,
le viscere (parvero) apparire minacciose,
una voce riecheggiata giunge alle orecchie:
“non credere alle nozze preparate! 120
Una morte crudele vedrai”.
Le membra godevano la quiete,
il sonno possedeva gli esseri viventi,

il gufo con lugubre canto
 volgeva in pianto la sua voce: 125
 annuncia ire infauste.
 Che follia vi ha preso, cittadini,
 che avete ornato le tempie di fronde?
 O voi che vi accingete a condurre (la sposa) al talamo,
 vi prego, abbiate pietà del re! 130
 Riposando all'ombra di un faggio,
 il pastore dal divino canto (*scil.* Marsia)
 chiama a contesa gli dei:
 pendette da un ramo frondoso.
 Quale follia ti prese, 135
 o pastore, dall'alto della rupe,
 a vincere nel canto Febo,
 nella divina arte di Pallade?
 Rapidamente (*scil.* Icaro) taglia l'aria con le ali
 fuggendo il regno di Minosse, 140
 osando affidarsi al cielo,
 e nel cielo lascia la vita.
 Fuor di senno vede le schiere Penteo:
 il capo strappato dal collo
 chiama le madri accese nell'animo, 145
 schiera crudele di sorelle:
 fecero a pezzi il giovane per i campi.

SECONDA SCENA (vv. 148-180)

Medea – Nutrice

Med. Ebbene, che faccio? Che voce del popolo è giunta alle mie orecchie?
 Sono attonita, e fluttua nella grande vampa della sua ira
 l'amore spietato; ho in odio guardare la volta del cielo. 150
 Quali cose ho potuto, infelice! Io che ho mutato me stessa in ogni cosa,
 a cui obbediscono le viscere degli animali e le stelle del cielo,
 ahimè, sono travolta in fiamme dalle Furie! Resta gratitudine per ciò che
 [ho fatto:
 io attraverso le fiamme e mille incalzanti dardi,
 attraverso sventure diverse, attraverso tante situazioni critiche 155
 l'ho sottratto alla morte; lo ammetto, ho impugnato armi empie.
 Ma perchè ora rinnovo inutilmente il ricordo di queste vicende ingrater?
 Perchè parlo? Dove sono? Stabilito ormai è il patto, e
 concordate tutte le condizioni. Credo che le mie ferite rimangano.

Nutr. Non è tempo questo per un tale spettacolo, 160
 accetta, memore, queste parole, conforto della tua dura sorte;
 ora accogli qui il mio consiglio nel profondo del cuore:
 ahimè, fuggi da queste terre crudeli, fuggi da questa spiaggia rapace!

Med. Nutrice a me cara, il mare ci chiude con una barriera,
 manca ormai terra per la fuga, l'altra parte del mondo ci è stata strappata. 165
 A questo mi esortano genero e suocero: ad andarmene dalla patria.

- Nutr. Tu non cedere alle sciagure, ma, al contrario, procedi con più audacia
e, in qualunque modo tu fugga e sopporti la sventura,
tu chiedi soltanto il favore degli dei, tu, supplice, offri doni
chiedendo la pace, e intessi pretesti d'indugio 170
con gli incantesimi: forse una sorte migliore tocca agli infelici.
- Med. Ora ho dimenticato tanti incantesimi, la voce mi si è bloccata nella gola;
la mente resta immobile, e viene consumata da un fuoco occulto.
Gli incantesimi possono persino trarre la luna dal cielo,
fermare l'acqua dei fiumi, trarre gli ornì giù dai monti. 175
Queste erbe e questi veleni raccolti nel Ponto me li diede
egli stesso: egli non si cura nè degli dei, nè degli incantesimi.
- Nutr. Che cosa trami? O con quale speranza ti attardi tra gente nemica?
- Med. Già da tempo (*sottint.* tramo di) intraprendere una battaglia o qualcosa di
[grande, 180
o macchinare inganni, o andare incontro a morte sicura.

TERZA SCENA (vv. 181-282)

Medea – Guardia – Giasone

- Gias. Ciò che avete chiesto con preghiere, è qui: si allontanano ogni timore.
Qui è la casa, qui è la patria, non bisogna solcare nessuna distesa di mare;
allontanate la paura dal cuore, ottenuta finalmente una terra
fra sventure diverse. Condotta felicemente a termine l'impresa, prendetevi
cura dei vostri corpi, uomini: giova dedicarsi alle danze. 185
- Guar. Da dove proviene il tremore della terra? Per quale forza i profondi mari
[si gonfiano?
Perchè i soli si affrettano tanto a bagnarsi nell'Oceano?
Non so cos'è certo: l'aria si addensa in nubi.
Guarda la terra ondeggiante nella sua convessa mole
† e la Luna sorgere esposta ai raggi del fratello †. 190
- Gias. Medea, imbevuta di neri veleni, porta amari succhi,
per impedire le nozze e infondere fuoco nelle ossa.
Orsù, di' sin da lì perchè vieni, e fermati.
- Med. A te ricorro, e tu piegati alle mie preghiere,
o dolce sposo, queste cose non senza volere degli dei 195
accadono. 195a
Se tanto ti è venuta in odio la mia fama,
prendi costoro come compagni della tua sorte, cerca per loro delle mura!
- Gias. Non fuggi di qui a precipizio, finchè hai la possibilità di precipitarti,
giacchè ormai il giorno si avvicina? Non sai ahimè, sventurata, non sai
e non vedi quali pericoli in seguito ti circondino. 200
- Med. Abbandoniamo anche questa sede; tu ti sposi.
A chi, padre e sposo, a chi vengo abbandonata io, un tempo detta tua?
Questo sta fisso nell'animo, la reggia portata in dote (ti) sta a cuore
e nuovamente nozze straniere.
E' me che fuggi? Questo ho seguito per terra e per mare? 205
Questa l'ultima pena, questa la meta del mio lungo errare,

- questo il nostro ritorno e l'atteso trionfo?
 Che ne è della tua sacra promessa? Di nuovo il destino crudele mi richiama indietro. O tu, strappato invano ai pericoli,
 E' me che fuggi? Per queste lacrime, per stima dell'amata, se qualche 210
 stima tocca il tuo cuore, per le nozze intraprese,
 per la nostra unione e per le mense cui ti accostasti da straniero,
 ti prego: abbi pietà di un animo che sopporta sofferenze immeritate.
 Infatti, che altro potrebbe esserci ormai che potremmo implorare?
 Tu stesso mi fosti testimone poco fa nelle acque della Libia, 215
 mentre da lontano riecheggiavano, rochi, gli scogli per l'incessante flutto,
 † ... nel mare ... al sorgere di tante onde,
 calmai i venti ribelli e le tempeste sonore
 e la grande furia del cielo e del mare.
 A rovina di un solo infelice e a vantaggio di tutti, un solo 220
 capo offrii, sperando che ciò fosse un dono per l'amante.
 Ma perchè io richiamo alla memoria il vagare e le imprese imposte?
 Riguardo al comando non mi affanno affatto; ho sperato ciò
 al tempo in cui sottoposi all'aratro forti giovenchi
 nati da seme celeste, spiranti fuoco dalle narici: 225
 seminati i denti del mostruoso drago
 balzò fuori una legione, e la schiera si dispose in campo aperto.
 Una messe di dardi crebbe in punte aguzze,
 una ferrea progenie levò il capo dal duro campo;
 quelli si scambiarono colpi con grande violenza, 230
 trafitti dai loro stessi dardi, coi petti trapassati dal duro legno,
 e lasciarono la vita nelle ferite.
 Immenso nell'oro, il serpente sull'albero custodiva i rami,
 nè facile a vedersi nè descrivibile a parole da alcuno.
 Quello, subendo la (mia) mano, districa il dorso smisurato. 235
 Come mi vide, ruotando gli occhi infiammati,
 poggiò il capo reclino e prese sonno.
 Se nessun merito di sì grandi imprese ti commuove,
 se invece la salvezza è svanita e la fortuna non torna indietro,
 se non v'è terra, che la tua sposa possa concedere a noi infelici, 240
 va', gloria nostra, va'! Che ti renda padre di prole illustre
 frattanto la moglie, con migliori – spero – auspici.
 Potessi portar via di qui Creusa!
 Quanto a me, ti auguro, se i pii numi possono qualcosa,
 di pagare il fio in mezzo alle difficoltà: sconterai la pena, infame, 245
 cosa che non pensi minimamente, quando ogni cosa sarà già preparata
 [secondo il rito.
- Gias. Cessa di provocare sia me che te con i tuoi lamenti;
 Io infatti ho raggiunto la quiete, non devo solcare nessuna distesa di mare,
 e non venni se non perchè i fati mi assegnarono il luogo e la sede.
- <Med.> Ahimè, lascerai che tante fatiche vadano disperse, 250
 e non ricordi il toro che sudava sotto l'aratro,
 Pelia già piuttosto anziano e la caldaia di bronzo che bolle sul fuoco,
 il serpente squamoso, e che la dote fu procurata con il sangue?
- <Gias.> Ciò hai osato nel tuo regno:
 tori spiranti fuoco dalle narici * * * (non abitano?) questi luoghi 255
 né (qui) spuntò una messe di guerrieri irta di elmi e di fitte aste,
 e le armi non portano violenza: allontana dal cuore questa inquietudine.

- <Med.> Chi mai, giovane impudentissimo, ti ha ordinato
di venire alla mia casa? Forse sospinto dalle peregrinazioni del mare?
Forse perchè io vedessi la morte atroce dell'infelice fratello? 260
- Gias. Sia che vi fummo spinti da un errore della rotta o dalle tempeste,
quale dio ti ha tratta in inganno, quale follia ti prese
nel macchiare le mani, i penati, con il sangue di tuo fratello?
Forse (ti) diedi io le armi, o ti esortai ad affidare la vita ai venti?
Quale fu il mio crudele influsso? 265
- Med. Di me non hai per niente pietà, dei miei incantesimi non ti curi affatto?
Farò in modo che d'ora in poi tu non turbi più nessuno con le tue parole.
Non conoscerai nè dolci figli nè le gioie di Venere.
- Gias. Perchè cerchi pretesti e lanci vani insulti?
E ora addio, poichè la parte migliore del giorno è trascorsa. 270
- Med. Approfitta della tua fortuna, porta a termine l'impegno intrapreso.
- Gias. Ora devo recarmi dal re; questo è ciò che ti dico.
- Med. Forse gemette al mio pianto o commiserò me che l'amavo?
E dubitiamo ancora? Mi ha abbandonata mentre piangevo e volevo
dirgli molte cose, e si è ritirato rapidamente nel palazzo. 275
A che giovano la fatica e i meriti? Le mie crudeli azioni
giacciono indebolite. Dov'è ora quel dio, nostro maestro?
E l'amore tormentato dalle Furie e la consapevole potenza?
Infatti, perchè fingo di non capire o perchè mi riservo a ingiurie più gravi?
Sono decisa a rinnovare tutti i pericoli, a invertire la rotta, 280
e di nuovo la nave sarà destinata a vedere le traversie del mare
senza te, fratello. Che se i numi non mi sono favorevoli,
se non riesco a piegare gli dei celesti, smuoverò l'Acheronte!

TERZO CORO (vv. 284-312)

- < Coro > A (tali) parole (*sott.* Medea) divampò d'ira
per la folle brama di guerra, 285
come nei campi dell'Africa
una leonessa dal fulvo collo
circondata da un cerchio di cacciatori;
come un serpente pasciuto di male erbe che,
gonfio, l'inverno copriva,
strisciando si avvolge: 290
leva in alto il capo per il combattimento,
fa guizzare in bocca la lingua a tre punte;
< come * * * > 293 a
Oreste, tormentato dalle Furie,
infuriato incalza per tutta la piana 295
la madre armata di fiaccole
e la massakra sugli altari della patria;
(*sott.* Medea) infuria, invocata con urla per la città,
come i riti triennali in onore di Bacco;
in mezzo ai luoghi deserti delle fiere, 300

avvolta da un mantello insanguinato,
 chiama le schiere crudeli delle sorelle;
 come Filomela all'ombra,
 macchiata nel petto insanguinato,
 per ampio tratto riempie i luoghi di lamenti, 305
 proferendo piangendo una triste melodia,
 consolando col canto il travaglio;
 < come * * * > 307 a
 gravemente (*scil.* Orfeo) infuria per la sposa
 presso l'onda dello Strimone deserto:
 sulla riva solitaria te 310
 invocava tra sè mentre l'anima fuggiva,
 se mai i Mani sapessero perdonare.

QUARTA SCENA (vv. 313-373)

Nunzio – Coro

Nunz. Dove vado? Da dove mi allontanano? Prorompe la paura, e il sudore sgorgato
 da tutto il corpo (mi) ha invaso le ossa e le membra,
 le ginocchia vacillano, un gelido stupore preme gli occhi inerti, 315
 i capelli sono ritti per l'orrore e la voce si è bloccata nella gola.

Cor. Qual è la nostra sorte? Da dove infuria senza misura improvvisamente
 questa tempesta così chiara? Ha mischiato tutti i mari al cielo,
 i fulmini raddoppiano dalle nuvole spezzate.
 Parlami, e a me che te lo chiedo racconta la verità. 320

Nunz. All'interno del palazzo io stesso vidi tutte le cose più penose
 (inorridisco nel raccontarlo): avvolta da un mantello insanguinato
 allestisce al centro un focolare e altari notturni,
 riveste il luogo di serti e lo circonda di fronde funebri,
 annodati i capelli con bende insanguinate, 325
 priva in un solo piede di calzari, con la veste slacciata,
 spargendo miele fluido e soporifero papavero;
 aveva anche versato illusorie acque della fonte dell'Averno
 volgendo gli occhi iniettati di sangue, e con le mani insanguinate
 invece della tenera viola e della cassia e dello zafferano rossastro 330
 alla luce notturna brucia il cedro odoroso,
 la scilla, l'acre elleboro e lo zolfo vivo,
 avvolgendo la verità con frasi oscure e con lacrime sforzate,
 invocando a gran voce Ecate; e, armata di spada, invoca
 il nume innominabile (*scil.* Plutone). 335
 Detto ciò tace, dagli occhi spietati emana fuoco
 attendendo quali segni diano, ignara del futuro.
 All'improvviso, le nubi sottraggono alla vista il cielo e il giorno
 e trema nel cuore la terra, l'aria sfavilla di lampi.
 Subito dopo si odono voci e un lungo vagito; 340
 sembrò che si avvicinasse un rumore di passi e che risuonassero crudeli
 percosse; sembrò che nell'ombra ululassero cagne
 all'avvicinarsi della dea, e il fiume atterrito rifluì
 e le madri impaurite strinsero i figli al seno.
 In seguito Alletto, imbevuta dei veleni delle Gorgoni, 345
 balza in piedi innalzando una fiaccola e tuona con la voce:

“guarda qui: vengo dal luogo delle sorelle Dire,
 guerra e morte porto con la mia mano”.
 Tali cose †...† così iniziò a sua volta (*scil.* Medea):
 “sei giunta infine; dividi con me il travaglio, 350
 tu, dea, tu propizia penetra nel nostro animo.
 Rompi la pace conclusa, semina cause di guerra
 (infatti lo puoi), se sempre ho tributato l’onore a voi dovuto”.
 A queste parole Alletto arse d’ira
 sibilando orrendamente, e con voce rabbiosa aggiunse queste parole: 355
 “o sorella, allontana dal cuore questa inquietudine,
 se ti prepari ora a combattere e a mescolare le nozze al lutto,
 a scagliare fuochi funerei e a cingere con fiamme,
 tutto ciò che posso nella mia arte è necessario ricordarlo,
 quanto possono i fuochi e le anime; smetti di supplicare” 360
 - disse. Spiegando le ali tra lo stridore dei serpenti,
 parve porgerle fiaccole ardenti, abbandonando i luoghi elevati.
 Quella (*scil.* Medea) all’opera univa gli inganni, e alle fiamme incalzanti
 l’ira, e una doppia corona di gemme e d’oro,
 intessuta di squame di serpenti; una fiamma avviluppa lei (*scil.* Alletto) 365
 che vola, e avvolge la casa di una caligine accecante,
 sottraendo agli occhi la vista; un freddo brivido mi scuote le membra
 e il sangue si rapprende, gelido, per la paura;
 come chi all’improvviso vede o crede di aver visto un serpente
 tra i rovi spinosi e, temendo il pericolo, 370
 inizia a parlare, ma non escono nè la voce nè le parole.
 Udire ciò è sufficiente; fino a quando conviene che io mi trattenga?
 Andate e, ricordando bene, riferite al re questo messaggio.

QUINTA SCENA (vv. 374-81)

Nutrice – Medea

Nutr. Questo le tocca, costei è stata offerta ai grandi dei quale miglior vittima.
 Celebrino tali nozze e tali imenei! 375
 Med. Tu, nobilissima nutrice dei miei figli, innalza in segreto una pira
 e tu stessa fascia le tempie con una benda sacra;
 brucia verbene oleose e nero bitume.
 Ho intenzione di portare a termine i sacrifici a Giove Stigio che iniziai
 a fare secondo il rito, e di porre fine alle mie pene. 380
 Nutr. Tutti quelli che erano nel mezzo si sono ritirati e hanno fatto spazio.

SESTA SCENA (vv. 382-407)

Medea – Figli – Ombra di Absirto

Med. Ahimé stirpe odiosa e destino avverso alla nostra sorte!
 Vieni qui, o bel fanciullo! Che maestà è in lui!
 Così lui aveva gli occhi, così le mani, così il volto!
 Vorrei che anche il perfido padre fosse presente di persona come 385
 [spettatore.

Fig. Astieniti dal profanare le tue pie mani! O dove è fuggito il tuo amore

per noi? Se ancora ti tormenta il pensiero del diritto materno,
risparmia i tuoi figli, o portaci incontro a tutto insieme a te!
Dovunque volga la sorte, uno e comune (sia) il pericolo.

- <Abs.> Guardami! Vengo dal luogo delle crudeli sorelle, 390
sventurata figura spettrale, dilaniata in tutto il corpo:
[Med.] perchè esiti? Con la destra bisogna osare, l'occasione stessa ci invita.
Io sono l'autore dell'audace azione, stimola la tua fertile mente.
Se chiedo cose legittime, se con la (mia) voce chiedo vendetta,
nessuna empietà v'è nella strage: l'amore non cura simili cose. 395
- Fig. Crudele nemico, perchè te la prendi con il mio amaro destino?
- Med. Porgimi le armi e poni fine all'affanno!
Dobbiamo chiedere il ritorno con il sangue.
- Fig. Nè il nostro affetto nè pietà alcuna ti addolcisce,
e non ti viene in mente che una madre macchia le mani 400
con il sangue dei figli? E' svanito il tuo amore per noi,
e l'amore è stato sottratto alla madre?
- Med. Il tuo crimine, o Amore, e l'offesa della (mia) bellezza disprezzata
mi hanno sprofondato in questi mali. Fratello, non abbandonare tuo fratello.
Ci siamo vendicati a sufficienza, è stato aperto un varco tra i nemici 405
e con la mia destra ho mandato nel Tartaro l'odiata stirpe.
Ormai non v'è più alcun indugio a mettere in moto il carro volante.

SETTIMA SCENA (vv. 408-461)

Giasone – Nunzio – Medea dall'alto

- Gias. Ahimè, perchè le mura sono turbate da sì grande pianto?
La sorte, qualunque essa sia, mi appartiene; che resta infine?
Orsù parla! Infatti prima non fosti trovato da me fallace. 410
- Nunz. Ecco i doni a te promessi, realizzati dall'arte della tua sposa!
Non chiedere dei tuoi questo immenso lutto.
Ma se in cuore hai tanto desiderio, tanta brama,
parlerò e ti rivelerò il tuo destino.
Mentre (*sott.* Creusa) davanti a tutti depone offerte sugli altari 415
(ah, sventurata fanciulla), coi begli occhi abbassati,
da ogni parte accorrono numerosi attraverso le soglie festanti
donne e uomini e colmano gli altari di doni.
Secondo il rito dei padri, la tibia porge il suo duplice canto,
quando all'improvviso appare un prodigio incredibile a dirsi. 420
Ed ecco che l'agile flagello inizia a scendere dalla sommità del corpo
e a spargere il fuoco per tutto il palazzo,
accese le regali chiome, accesa la corona;
dopo venivano le membra, (e) il fuoco sacro divorava gli arti.
I compagni si dispersero e ognuno temeva per sè tale sorte; 425
per la paura cercarono un rifugio, e quando si recarono furtivamente
in concave grotte, il fuoco infuriò senza freni.
Non giovano nè le forze degli uomini nè i fiumi d'acqua versati,

i rimedi ricercati (pietoso a dirsi!) recano danno.
 E quella (*scil.* Medea) va alla ricerca delle rocce e di un passaggio 430
 attraverso luoghi impervi, avendo esaminato il luogo con straordinaria
 astuzia, e cinge il carro bagnato di sangue con uguali spire di serpenti e
 aggiunge ali rapide come il vento, agile con la nuda spada.

Gias. Dove andrò? O ormai che cosa rimane infine a me infelice?
 Io, io, sono io che ho colpito, contro di me scagliate tutte le armi, 435
 spegnete questa vita con qualsiasi morte!
 Ahimè, io fui per te causa di morte; autrice del delitto fu una donna!

Med. Ora volgi qui i tuoi occhi e componi in un sepolcro
 i corpi dei figli, prendi questi ultimi doni dei tuoi.
 Ed erigete un tumulo ed aggiungetevi questo epitaffio: 440
 «il crudele amore insegnò alla madre
 a macchiarsi le mani del sangue dei figli, e a mescolare lutto a nozze».

Gias. Tu errare con eccessiva licenza nell'aria celeste?
 Madre crudele! Mi hai ritenuto degno di un crimine così grande,
 e hai straziato il volto di un padre con questo delitto? 445
 Armi, uomini, portate armi, lanciate frecce, salite sulle mura!

Med. Dove corri, tu che sei destinato a morire? Non abbandonare il talamo
 [pattuito!
 Istigatore di delitti, ora ascolta le mie intenzioni:
 sia che tu sia forte per coraggio o per astuzia,
 e se a tal punto ti sta a cuore la reggia portata in dote, 450
 * * * * * hai sperato, folle,
 di poterti sottrarre alle mie mani? Brama pure di raggiungere con le ali
 gli alti astri e di nasconderti in seno alla terra
 e che si possa così estinguere la fama delle antiche colpe.
 Questa era la sola via, queste le ultime possibilità che ci rimanevano 455
 per porre un rimedio ai travagli.
 Abbastanza è stato concesso ai fati e a Venere: esule, sono trascinata in alto
 fuggendo dal fratello e dalle armi infauste,
 oltre il corso dell'anno e del sole. Che resta infine?
 Addio a lungo a te, mio bello, e a chiunque 460
 o temerà i dolci amori o ne sperimenterà di amari.

PROLOGO (vv. 1-24)

Introduzione

L'opera di Ovidio Geta si apre con un prologo recitato dalla sola Medea; esso si configura come una preghiera al Sole, alla Terra, alle Furie, a Giunone e a Venere, a che siano testimoni dell'abbandono subito da Medea da parte di Giasone, cui la donna colchica si riferisce sempre in terza persona, senza nominarlo direttamente. Si possono distinguere due grandi sezioni: la prima (vv. 1-7), costituita dalla preghiera vera e propria, e la seconda (vv. 8-24), incentrata sull'enumerazione delle inutili fatiche e dei pericoli corsi per trarre in salvo l'amato, e suggellata da un primo – seppur ancora vago – riferimento alla vendetta (v. 24 *haut impune quidem, si quid mea carmina possunt*).

I primi sette versi sono costruiti dal centonario secondo i moduli tipici della preghiera: come nell'uso tradizionale indagato da Norden (cf. Norden 2002, 266), si notino l'apostrofe alla divinità situata in apertura, seguita dall'anafora del pronome di seconda persona (v. 2 *tu*; v. 3 *ad te*), dall'aretologia (di cui si ravvisa una sintetica traccia nei vv. 2, 3 *nam te dare iura loquuntur / conubiis*) e infine da una formula per così dire attenuativa (vv. 4, 5 *si quid pietas antiqua labores / respicit humanos*) che precede la richiesta di soccorso (v. 5 *nostro succurre labori*). Al v. 6, in posizione isolata rispetto alle altre, si colloca l'invocazione a Venere, seguita dall'immane invocazione indeterminata, finalizzata a non escludere nessun dio, (v. 6 *aut quicumque oculis haec aspicias aequis*) e, per concludere, dall'offerta della preghiera in cambio della richiesta finale (v. 7 *accipite haec meritumque malis advertite numen*).

Dietro a questi versi che rispettano l'andamento tipico della preghiera si cela l'abilità del centonario, che è riuscito a ricreare uno schema noto cucendo tra loro versi provenienti da ben sette libri diversi dell'*Eneide* (I, IV, V, VI, IX, XII); qui egli evita, infatti, di sfruttare l'espediente – in generale piuttosto usato nei centoni – della combinazione di un numero esiguo di contesti particolarmente adatti alla situazione, che facilita molto l'assemblaggio dei versi.

Una buona coesione tra gli emistichi è tuttavia garantita dai contesti da cui essi sono tratti, che pur essendo piuttosto numerosi sono tutti accomunati dalla presenza di preghiere più o meno estese, che il centonario dunque taglia e ricuce secondo il proprio scopo: quella del libro XII (vv. 176 e 178 = Hos. Get. 1, 2), pronunciata da Enea alla presenza di Turno per suggellare il patto stretto per definire i termini della contesa finale; quella del libro IV (vv. 610 e 611 = Hos. Get. 2, 7), che è una preghiera per così dire “in negativo”, ovvero una maledizione che Didone lancia a Enea per averla abbandonata, e che risulta dunque particolarmente calzante per costruire il discorso di Medea, che sta lamentando l'abbandono di Giasone; le due preghiere del libro I che, unite, compongono il v. 3 della Medea, entrambe rivolte a divinità (rispettivamente, I, 666 indirizzata da Venere a Amore affinché Didone si

innamori di Enea, e 1, 731 indirizzata da Didone stessa a Giove, affinché quel giorno risulti gradito agli ospiti troiani); rivolte ancora una volta a Giove – e dunque ulteriori garanti di coesione tra i versi – sono anche la preghiera del libro V, che inizia al v. 4 del centone e prosegue anche al v. 5, pronunciata da Enea con il desiderio che la propria flotta venga salvata, e quella di 9, 209 (= Hos. Get. 6) detta da Niso, che pronuncia anche quella di 9, 404 (= Hos. Get. 5), rivolta alla Luna.

Nella seconda parte del Prologo si nota la topicità degli argomenti trattati, tutti riconducibili al tema del lamento dell'eroina abbandonata, che in generale doveva essere molto sfruttato entro l'ambito della scuola (per il rapporto tra centone e scuola cf. Lam.⁴, in particolare p. 205 e 206; per altri esempi di trattazione del tema dell'eroina abbandonata nell'*Anthologia Latina*, cf. Lam. 1981 *Praef.* VIII n. 3), e nel quale si riconosce il *leitmotiv* stesso della *Medea* di Osidio. Come in una sorta di elenco, in cui vengono sviluppate più variazioni possibili della tematica principale, si susseguono il lamento per l'abbandono da parte dell'amante ingrato e per la conseguente solitudine (vv. 8, 9); l'enumerazione delle fatiche e dei pericoli corsi per trarre in salvo l'amato (vv. 9, 10); la totale inutilità delle suppliche (vv. 13-15 e 18); il rimorso per il perduto pudore (vv. 16 e 20, 21); le accuse di oblio, crudeltà (vv. 17-20) e spergiuro (v. 16); l'orrore per la perdita verginità e per la futura schiavitù (vv. 21, 22) e, infine, la promessa di vendetta (v. 24).

Se la prima parte del Prologo si configura come una sorta di *collage* di preghiere tolte a svariati libri dell'*Eneide*, la seconda si distingue, al contrario, per l'omogeneità della provenienza del materiale scelto; il centonatore, infatti, in questo caso – salvo poche eccezioni – attinge a piene mani a un unico libro, ovvero al quarto dell'*Eneide*, sfruttato ben 16 volte nei 17 versi che compongono questa parte. Sin dal Prologo, dunque, risulta evidente come Osidio abbia eletto un personaggio in particolare quale modello della propria Medea, vale a dire la Didone del quarto libro che, con il contributo della propria tragica storia, offre al poeta centonario le giuste parole per costruire la sua protagonista secondo il *cliché* dell'eroina abbandonata.

Analogamente al nostro centone, ad aprirsi con un Prologo recitato monologicamente da Medea è anche l'omonima tragedia di Seneca, che è stata identificata quale modello strutturale di Osidio (cf. *supra*, *Prefazione*, par. 3.6 e Lam.⁴, 205; Desbordes 1979, 84); molte, infatti, – anche se non totali – sono le corrispondenze tra la successione delle scene e dei personaggi nelle due tragedie.

Affidando l'apertura direttamente alla protagonista, entrambi gli autori latini si differenziano dunque dalla *Medea* euripidea, che esordisce invece con un monologo della nutrice finalizzato a illustrare gli antefatti, e che, in generale, come si vedrà di scena in scena, non sembra offrire molte analogie con il nostro centone nè dal punto di vista della strutturazione degli atti, nè da quello della costruzione dei personaggi.

Nè Seneca nè Ovidio sentono la necessità di un vero e proprio Prologo informativo, e danno avvio alla narrazione *in medias res* (per quanto riguarda Ovidio, ciò è spiegabilissimo se si pensa all'amplissima circolazione che il mito di Medea ebbe nell'Africa di quei secoli, per cui cf. Lam. 1981 *Praef.* X); essi si riallacciano alle vicende passate solo attraverso rapidi accenni che ci fanno intuire che siamo nel momento della vicenda in cui Giasone ha già lasciato Medea e sta per convolare a nuove nozze. Entrambe le tragedie si aprono con un andamento di carattere innologico, e condividono alcune delle divinità invocate (Giunone, Sole e Furie), anche se le analogie a questo punto si fermano, e non vanno oltre il piano strutturale. Molto diversi risultano infatti sia il contenuto delle due preghiere, sia, più in generale, la costruzione del personaggio di Medea nei due autori. Quella del Prologo senecano è infatti una "preghiera nera", che si oppone a quella "bianca" del primo coro; la richiesta di Medea, già in preda al *furor*, è che gli dei la assistano nel compiere il suo piano di vendetta, che già nei versi 17-21 risulta assai ben delineato (*coniugi letum novae / letumque socero et regiae stirpi date. / Mihi peius aliquid, quod precer sponso malum: / vivat. Per urbes erret ignotas egens exul pavens invisus incerti laris*).

Di carattere profondamente diverso è invece la preghiera della Medea centonaria che, in tono di supplica, si limita a chiedere agli dei che siano testimoni della sua condizione di sposa ingiustamente abbandonata; del lucido e preciso piano di vendetta della Medea senecana non v'è traccia, e ciò che resta è solo il vago riferimento del v. 24 (*haud impune quidem, si quid mea carmina possunt*), lasciato però non sviluppato.

Se la protagonista di Seneca è dunque un'eroina tragica che chiede vendetta, quella di Ovidio assomiglia maggiormente ad un personaggio dai toni elegiaci. La reinterpretazione di alcuni personaggi in chiave elegiaca (per cui cf. anche *infra Prima Scena, Introduzione*) è, d'altra parte, un dato che non deve stupire, dal momento che lo si ritrova anche in altri esemplari di tecnica centonaria (un esempio ne è la rivisitazione di Mirtilo nel centone *Hippodamia*, per cui cf. Paolucci 2006, XXXVII,XXXVIII).

Per concludere, non può passare inosservata una particolare consonanza di toni nella caratterizzazione di Medea ad opera del centonario da un lato, e dell'Ovidio della dodicesima Eroide dall'altro. Come è noto, il mito della donna della Colchide ebbe particolare fortuna presso Ovidio, che vi si dedicò in tre delle sue opere: nelle *Metamorfosi* (libro VII), nella succitata Eroide e, infine, nella *Medea*, tragedia perduta, che molti suppongono essere uno dei modelli di Ovidio, ma sulla quale di fatto nulla possiamo affermare. Tra le altre due opere ovidiane, l'Eroide è quella che sviluppa lo stesso segmento del mito preso in considerazione dal poeta centonario, e che offre un *leitmotiv* molto affine a quello del centone. *Est aliqua ingrato meritum exprobare voluptas: / hac fruar, haec de te gaudia sola feram*, dice Medea ai vv. 21, 22 dell'Eroide; e inizia quindi a rinfacciare all'amato l'abbandono (*Her. 12, 161-2 deseror, amissis regno patriaque domoque, / coniuge,*

qui nobis omnia solus erat) e i servigi svolti per lui in passato. Le prove addotte sono le stesse su cui insiste, seppure in modo più sintetico, la Medea di Osidio, e che forniscono il tema centrale di entrambe le opere: l'abbandono della propria patria in cambio di una vita in terra straniera (*Her. 12, 109, 110 regnum patriamque reliqui; / munus in exilio quodlibet esse tuli*; Hos. Get. 13 *iussa aliena pati*); il sacrificio della verginità (*Her. 111 virginitas facta est peregrini praeda latronis*; Hos. Get. 21 *haec pro virginitate reponit?*); e, infine, l'omicidio del fratello Absirto (*Her. 12, 113-16 at non te fugiens sine me, germane, reliqui! / ... / quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra; / sic ego, sed tecum, dilaceranda fui*; Hos. Get. 9 *sparsos fraterna caede penates*). Cf. anche *infra comm. ad vv. 10, 11*.

v. 1 Esto nunc Sol testis et haec mihi Terra precanti.

“A questa mia preghiera siano testimoni il Sole e questa Terra”. Il verso di esordio della *Medea* corrisponde per intero ad *Aen. 12, 176 Esto nunc Sol testis et haec mihi Terra precanti*, estrapolato dalla preghiera di Enea posta a suggello del patto stipulato con Turno per la contesa finale. Si tratta di un frangente molto solenne e ricco di *pathos*, che tale di conseguenza rende anche l'apertura di questa tragedia.

Casi di versi corrispondenti ad un unico, intero verso virgiliano si trovano frequentemente non solo nella *Medea* (altri quattro casi ricorrono nel solo Prologo: vv. 7, 10, 12, 20), ma anche nel resto della produzione centonaria, nonostante la formula più diffusa sia quella di un verso centonario composto da due emistichi virgiliani non consecutivi (cf. *supra Prefazione*, par. 3.1). Tale fenomeno non rientra tra le tipologie condannate da Ausonio nella lettera prefatoria al proprio *Cento nuptialis*, che riassume le norme principali che un centonatore doveva seguire e che, pur essendo più tarda rispetto all'opera di Osidio, è utile tener presente di volta in volta per avere un'idea di quali regole circolassero nella tarda latinità a proposito dei centoni (cf. *Prefazione*, parr. 2 e 3.1). Ausonio bandisce infatti la successione di due – e, a maggior ragione, di tre – versi adiacenti anche nel modello virgiliano (*praef. 31, 32 duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae*), ma non fa alcuna specifica obiezione a proposito di versi singoli.

Questi, pur essendo comuni anche nelle parti centrali dei centoni, risultano particolarmente sfruttati nei punti di inizio e di fine, quasi come a sostegno di una buona scrittura e dell'organicità delle posizioni più delicate e più visibili della composizione. Così accade in Osidio, che attinge a un verso intero non solo nell'esordio, ma anche nel verso di chiusura (Hos. Get. 461 = *Buc. 3, 110*), nella chiusa del *De alea* (*De alea 162 = Aen. 4, 705*) e del centone *Hippodamia* (*Hippod. 162 = Aen. 6, 235*), e nell'apertura del *Cento nuptialis* dello stesso Ausonio (Aus., *Cento 1 = Aen. 5, 304*).

A proposito di *precanti*, la tradizione manoscritta virgiliana risulta divisa: **Mcg**¹ *Serv. Tib.* hanno *precanti*, contro *vocanti* di **PRwg**. L'aderenza di Osidio alla lezione di **M** è da notare in quanto dato tutt'altro che isolato; questo di cui siamo in presenza, infatti, non è che il primo di tanti altri casi in cui il centonatore dà mostra di una particolare consonanza con la tradizione confluita in questo manoscritto (cf. Lam.¹ 272). Altri esempi sono: v. 2 *Iuno* (*Aen.* 12, 178 *Iuno* **Mωγ**¹; *coniunx* **PRabfgjxy**, *Tib.*); v. 15 *stridit* (*Aen.* 4, 689 *stridet* **bcdgrz**, *Tib.*; *stridit* cett.); v. 74 *ferro* (*Aen.* 6, 553 *ferro* **Mωγ**¹ *Fulg.* 100, 2; *bello* **FPRabnrty** *Tib.*); v. 168 *conubiis* (*Aen.* 4, 168 *conubiis* **MPpωγ**¹, *Tib.*; *conubii* **P^xRVijkwγ**); v. 180 (*Aen.* 2, 62 *dolos* **MyΠ₅ω** (*periit* in **P**), *dolo* **RΠ₅^{corr}b?dgw**); v. 192 *istinc* (*sting* **S**, *stinc* **M**: corrispondenza nell'errore); v. 314 *perfudit* (*Aen.* 7, 459 *perfudit* **Magjnr**; *perfundit* **FγRω** *Tib.*) e *proruptus* (*Aen.* 7, 459 *proruptus* **My¹Rω** *Tib.*); v. 420 *subito* (*Aen.* 2, 680 *subito* **MPVbdhjnrwγ**, *Tib. in lemm.*; *subitum* **F²ωγ**¹, *DServ.*).

v. 2 et Dirae ultrices | et tu, Saturnia Iuno

“e le Furie vendicatrici e tu, Giunone saturnia”. Il verso è composto da *Aen.* 4, 610 *et Dirae ultrices* [*et di morientis Elissae*] e da *Aen.* 12, 178 [*et pater omnipotens*] *et tu Saturnia Iuno*. Anche in questo caso, a fronte di una tradizione virgiliana divisa tra *Saturnia coniunx* di **PRabfg**, *Tib.* da un lato, e *Saturnia Iuno* di **Mwg**¹ dall'altro, la lezione osidiana coincide con quella di **M** (per altri casi analoghi cf. *supra comm. ad* v. 1).

L'associazione delle Furie e di Giunone posta nell'esordio dell'opera è frutto di un'oculata scelta da parte del centonatore; essa risulta infatti particolarmente funzionale alla materia narrata, che ha come argomento centrale la violazione del vincolo nuziale (di cui Giunone è la dea protettrice) e la conseguente vendetta, ben rappresentata dalle *Dirae ultrices*. Un nesso simile troviamo nel proemio di un altro centone, l'*Hippodamia*, anch'esso esordiente con un'invocazione che vede accostate Giunone e l'erinni Tisifone (vv. 2, 3 *...et pronuba Iuno; /pallida Tisiphone, fecundum concute pectus!*); non a caso, anche in tale centone il soggetto è il nesso nozze-vendetta, nella fattispecie le nozze di Ippodamia, a lungo ostacolate dal padre, e la relativa vendetta operata da Pelope mediante la sconfitta di Enomao.

Il secondo emistichio componente questo verso (*et tu, Saturnia Iuno*) risulta vicinissimo nel modello virgiliano a quello che è andato a costituire il primo verso del nostro centone: Hos. 1 = *Aen.* 12, 176; Hos. 2^{ex} = *Aen.* 12, 178^{ex}. E', questo, il primo di tanti casi in cui Osidio si avvale della dislocazione, un espediente di tecnica compositiva che consente di attingere a più versi susseguentisi in Virgilio senza tuttavia contravvenire alla legge codificata da Ausonio (ma che di fatto troviamo concretamente applicata anche nei centoni a lui precedenti), secondo cui non sarebbe lecito inserire nel centone la sequenza di due o più versi che nel modello si trovano ad essere vicini. L'espediente consiste nello spezzare i due

(o più) versi virgiliani in quattro (o più) emistichi, e nel riproporli dislocandoli in punti distanti del centone, oppure – come nel nostro caso – in posizioni vicine, ma in modo tale che risultino alternati da emistichi provenienti da libri differenti. Tale espediente porta un grande vantaggio, ovvero quello di poter sfruttare al massimo un contesto che risulta particolarmente calzante alla scena che il centonatore desidera creare. Così è per l’invocazione di Enea del dodicesimo libro, evidentemente sentita da Osidio come molto adatta alla composizione di un attacco di andamento innologico e di carattere solenne, e dunque recuperata anche per la costruzione del v. 2. Il mezzo trovato per sostituire il primo emistichio di *Aen.* 12, 178 risulta per giunta assai felice da un punto di vista sia contenutistico sia tecnico: non solo l’emistichio *et Dirae ultrices* (*Aen.* 4, 610) è parte di un contesto (*Aen.* 4, 607-8) in cui vengono invocati il Sole e Giunone, e che dunque si amalgama bene con quello di 12, 176-78, ma in più esso stesso appartiene a un’altra serie di versi sottoposti al processo di dislocazione, e ricollocati in parte nel prologo e in parte nel corso del centone (si tratta di *Aen.* 4, 609^{ex} = Hos. 33, 298; *Aen.* 4, 610ⁱⁿ = Hos. 2; *Aen.* 4, 611 = Hos. 7).

Il processo di dislocazione, che ha come effetto da un lato la massima allusività a un determinato contesto che si vuol richiamare alla memoria, e dall’altro una certa *varietas* rispetto a Virgilio, è un tratto che va oltre la tecnica osidiana, e che in generale è tipico della produzione centonaria. Alcuni esempi sono: nel centone *Hippodamia* (cf. Paolucci 2006, *Introd.* LXVIII e comm. vv. 50-51) i vv. 12-13, 16, 20, tutti derivanti da *Aen.* 5, 291 ss. (in particolare, *Hippod.* 12 = *Aen.* 5, 291; 13 = 5, 292; 16 = 5, 291; 20 = 293), e i vv. 92-94, presi da *Aen.* 1, 76 ss. (92 = 1, 76; 93 = 1, 77; 94 = 1, 77). Nel *De alea*, v. 31 = *Aen.* V, 300, v. 38 = *Aen.* V, 302; v. 58 = *Georg.* 4, 3; v. 59 = *Georg.* 4, 5.

Nel nostro verso, oltre alla dislocazione, è coinvolto un altro espediente di tecnica compositiva, ovvero la *vox communis* che, intesa in senso stretto (come nel nostro caso), si ha quando la parola finale del primo emistichio coincide con quella iniziale del secondo, e in senso lato quando gli emistichi condividono una parola che non è in sutura, ma è ad essa vicina – caso in cui si parla più specificamente di *vox propinqua* – (cf. Lam.⁴ 212, Paolucci 2006, *Introd.* LXXII, Vallozza 1986, 335 ss.). L’elemento che viene a sovrapporsi può andare dal semplice *et*, come in questo verso, a parole più lunghe, e in ogni caso è d’aiuto al centonario nella scelta di emistichi che possano risultare ben coesi tra loro. Nella *Medea* questo accorgimento risulta particolarmente frequente (vv. 2, 9, 52, 54 – due *voces* –, 57, 64, 128, 142, 156, 165, 172, 191, 210, 230, 248, 252, 253, 262, 281, 318, 320, 394, 411, 413, 422, 425, 434, 435, 436, 445), ma non manca anche in altri centoni; solo tra gli altri centoni del Salmasiano si vedano infatti *De alea* (v. 28 *monstrum*; 34 *quibus*; 50 *ubi*; 52 *sequitur*; 71 *si*; 87 *sermone*); *Narcissus* (v. 16 *conatus*); *Iudicium Paridis* (v. 10 *nec*; 23 *ille*; 26 *et*; 34 *dictis*); *Hippodamia* (*voces communes*: v. 42 *et*; 46 *prior*; 58 *nec*; 59 *nec me-neque me*; 81

quid ago; 108 *hic*; 113 *vastis-vasto*; 147 *ocius*; *voces propinquae*: v. 1 *nunc*; 6 *rex*; 19 *pueri*; 28 *–que in limine*; 37 *animos-animus*; 43 *animum-animi*; 48 *nostris-nostra*; 65 *laeti-laeta*; 88 *dolo-Dolus*; 102 *multis*; *Alcesta* (v. 11 *dilectus*; 30 *se mole*; 42 *et*; 72 *animum*; 139 *lacrimis*); *De ecclesia* (v. 7 *matres, pueri*; 15 *et*; 21 *caelo...alto*; 23 *deum*; 39 *medio*; 75 *nec minus*); *Epithalamium Fridi* (v. 10 *pariterque*; 33 *et*; 58 *et*). Un esempio esterno al Salmasiano è Proba v. 49 *incassum (et studio incassum volui exercere laborem*, composto da *Geo.* 1, 387 *et studio incassum videas gestire lavandi* e da *Aen.* 8, 378 *incassumve tuos volui exercere labores*).

Da notare è, infine, un terzo espediente tecnico coinvolto in questo verso, che dunque risulta essere il prodotto di più accorgimenti compositivi: si tratta della ripetizione di uno stesso segmento virgiliano (*et tu, Saturnia Iuno*) in due versi del medesimo centone (v. 2=v. 29). Se fino agli anni '80 casi di questo genere venivano imputati a una certa imperizia compositiva da parte del centonatore (si vedano, a titolo d'esempio, Schenkl 1888, 550; Vallozza 1986, 337), più recentemente la critica tende a rivalutarli e a vederli come frutto di una scelta consapevole del poeta, finalizzata a sottolineare un tema o un contesto particolarmente congeniali alla propria opera (cf. Colafrancesco 1999, 109; Carbone 2002, 146; Paolucci 2006, *comm. ad v.* 31 e 143). A favore di questa nuova tendenza depongono due fattori: *in primis* il fatto che la ripetizione di versi non è estranea allo stesso Virgilio, il che autorizzava il centonatore non solo a identificarla come un fenomeno lecito, ma anzi come una finezza stilistica volta a riprodurre un tratto tipico del modello; in secondo luogo, il fatto che la ripetizione (come la dislocazione) contribuisce a sollecitare il massimo dell'allusività a un determinato contesto percepito come particolarmente funzionale, senza tuttavia appesantire il testo del centone (laddove la ripetizione venga proposta a una debita distanza, come nel nostro caso). Un altro aspetto da considerare è inoltre che, anche in questo caso, il fenomeno va oltre il singolo Osidio, ed è tipico dell'intera produzione centonaria, il che contribuisce a pensare che non si tratti di un'imperfezione, bensì di un tratto di stile compositivo. (Esempi di ripetizioni di versi (o segmenti di verso) in altri centoni del Salmasiano: *Hippodamia* 23=143, 31=105; *Alcesta* 66=83, 118=125 (=Hos. 195); *De alea* 11=32, 10=58, 7=55, 100=104). La casistica completa per la *Medea* è la seguente: 45=135=262; 263=401=442; 54=406; 3=194; 61=358; 49=162=448; 267=396; 182=248; 38=209; 9=263; 251=400; 30=115; 205=210; 88=110; 44=199; 33=298; 89=372; 257=356; 105=129; 301=322; 146=302; 47=455; 61=358; 41=253; 221=226; 87=269; 6=31; 5=28; 116=418; 203=450; 2=29; 409=459; 357=442.

v. 3 ad te confugio, | nam te dare iura loquuntur

“a te ricorro; dicono infatti che tu stabilisci le norme”. Verso composto da *Aen.* 1, 666 *ad te confugio [et supplex tua numina posco]* e da *Aen.* 1, 731 *[Iuppiter hospitibus] nam te dare iura loquuntur*. Il primo emistichio è utilizzato anche in *Hos.* 194, nel contesto di una breve preghiera che Medea rivolge a Giasone affinché abbia pietà dei figli e risparmi loro un futuro da esuli. Per un’analisi del fenomeno della ripetizione di uno stesso emistichio e per la casistica completa all’interno della *Medea* cf. *supra comm. ad v. 2*.

Entrambi gli emistichi appartengono a versi riguardanti la vicenda di Enea e Didone: 1, 666 è estrapolato dalle parole di Venere a Cupido affinché egli faccia nascere la fiamma d’amore nella regina, mentre 1, 731 è pronunciato da Didone stessa al cospetto di Tiri e Troiani, ed è una preghiera benaugurante che introduce il primo banchetto comune. Il fatto che Osidio scelga, anche all’esterno del quarto libro, versi riconducibili alla storia di Enea e di Didone rivela come alla base della scelta degli emistichi esista un’intelligenza selezionatrice, basata sulla coerenza tematica tra i contesti.

vv. 4, 5 conubiis. | Si quid pietas antiqua labores / respicit humanos, | nostro succurre labori

“per le unioni nuziali. / Se in qualche modo l’antica benevolenza si dà pensiero / degli affanni umani, vieni in soccorso al nostro affanno”. Il primo segmento del v. 4 (*conubiis*) si trova in posizione incipitaria sia in *Aen.* 3, 136 *conubiis [arvisque novis operata iuventus]* sia in *Aen.* 4, 168 *conubiis [summoque ulularunt vertice Nymphae]*. Trattandosi di una singola parola, non è possibile stabilire con certezza quale dei due versi sia la fonte di Osidio; allargando lo sguardo ai due contesti virgiliani, si può notare tuttavia che il secondo (4, 168) non solo riguarda l’amplesso tra Didone ed Enea e appartiene al libro da cui Osidio attinge buona parte del proprio materiale, ma è anche vicinissimo a un altro verso (*Aen.* 4, 164) sfruttato più avanti nella nostra opera (al v. 426). Considerando che fenomeni come la dislocazione, che permettono di entrare nell’“officina” del centone, mostrano che molte sequenze virgiliane, pur smembrate nei singoli versi, tendono a ricomporsi, e fanno pensare che il centonatore lavorasse su una selezione preventiva di libri che costituiva una sorta di repertorio di base (cf. Colafrancesco 1999, in partic. 120-122), è dunque più probabile che il verso di riferimento fosse in questo punto 4, 168. Si tratterebbe in tal caso di un altro esempio di consonanza con **M** (*conubiis* **MPpwg**¹; *conubii* **P²RVg**).

La seconda parte del v. 4 è composta da *Aen.* 5, 688 *[Troianos], si quid pietas antiqua labores*, mentre il v. 5 è dato da *Aen.* 5, 689 *respicit humanos, [da flammam evadere classi]* più *Aen.* 9, 404 *[tu, dea, tu praesens] nostro succurre labori*. Per l’affinità dei contesti scelti, tutti tolti a preghiere, cf. *supra*, introduzione generale al *Prologo*.

La coesione tra il v. 4 e il v. 5 è cercata tramite due artifici compositivi molto diffusi nei testi centonari: il cosiddetto “*enjambement* compositivo” (cf. Lam.⁴, 212; Carbone 2002, 14) e la ripetizione della stessa parola in due versi consecutivi (cf. *supra* Prefazione, par. 3.3 e Paolucci 2006, *comm. ad v.* 142 e 49). Tra gli accorgimenti compositivi è uno dei più sfruttati sia in Osidio sia negli altri centoni. Solo nel Prologo della *Medea* sono presenti altri cinque casi: vv. 8-9 = *Aen.* 4, 213-14; vv. 10-11 = *Aen.* 7, 302-3; vv. 14-15 = *Aen.* 4, 438-39; vv. 16-17 = *Geo.* 4, 492-93; vv. 20-21 = *Aen.* 4, 311-12. Alcuni esempi per altri centoni del Salmasiano sono: *Hippodamia* 36-37, 60-61, 90-91, 92-93, 105-6, 108-9, 137-38, 138-39, 142-43, 159-60; *Alceste* 9-10, 19-20, 31-32, 41-42, 48-49, 74-75, 76-77, 88-89, 93-94, 105-6, 110-11, 141-42, 150-51; *De alea* 19-20, 106-7, ecc. (Per una casistica più ampia cf. Vallozza 1986).

La ripetizione della medesima parola (*labores-labori*) in due versi consecutivi è il secondo espediente qui presente che ci permette di entrare ulteriormente nell’“officina” del centonatore, e ci consente di comprendere un altro elemento che poteva guidare la scelta del materiale virgiliano. Simile in un certo senso al criterio della *vox communis* o della *vox propinqua*, la presenza in due emistichi della stessa parola aiuta il centonatore a trovare un ponte tra i segmenti virgiliani, e a garantire tra i propri versi una certa coesione. Anche in questo caso la ricerca dello stesso fenomeno negli altri centoni dà i suoi frutti, dentro e fuori il Salmasiano: cf. *Hippodamia* 50-51, 98-99, 141-42 (e *comm. ad v.*); *Narcissus* 3-4; *Alceste* 80-82, 157-58; Auson., *Cento, Praef.* 1-2; ecc.

Il secondo segmento del v. 5 è riutilizzato al v. 28 (per una casistica completa delle ripetizioni di versi o segmenti di verso nella *Medea* e per esempi del fenomeno in altri centoni, cf. *supra comm. ad v.* 2).

v. 6 alma Venus, | aut quicumque oculis haec aspicias aequis

Verso composto da *Aen.* 1, 618 *alma Venus* [*Phrygii genuit Simoentis ad undam*] (ma l’attacco *Alma Venus* è anche in *Aen.* 10, 332 *alma Venus*. [*Fidum Aeneas adfatur Achaten*]) più *Aen.* 9, 209 [*Iuppiter*] *aut quicumque oculis haec aspicias aequis* (*aspicias P*, *aspicit cett.*). Per quanto riguarda il segmento *alma Venus*, non ci sono sufficienti argomenti a sostegno più dell’una o dell’altra provenienza: da un punto di vista meramente numerico, le occorrenze nel centone del I e del X libro non si differenziano in modo sostanziale (37 quelle del I, 43 del X), e lo stesso si può dire per quanto concerne il contenuto: 1, 618, infatti, potrebbe essere calzante perchè appartiene alle prime parole rivolte da Didone a Enea, ma d’altra parte 10, 332 si colloca prima di un altro verso scelto da Osidio per il proprio centone (*Aen.* 10, 333 = Hos. 397). Il nesso *alma Venus* è, ad ogni modo, abbastanza frequente in letteratura da poter essere semplicemente nell’orecchio del centonatore, il che rende non

fondamentale in questo caso stabilire il punto esatto del testo di Virgilio da cui esso è stato tratto.

Il verso così come è tradito dal Salmasiano risulta ipermetro. Sulla scorta di Burman, sia Baehrens sia Riese adottarono come soluzione nelle rispettive edizioni l'espunzione di *aut*, in seguito alla quale la sillaba finale di *Venus* si chiude di fronte a *quicumque*, e si ha dunque un esametro privo di difficoltà, esordiente con un dattilo e uno spondeo. Regel (Regel 1866, 6) dubitò che l'*aut* fosse da espungere, e imputò questa e le altre irregolarità metriche della *Medea* "*ipsius Hosidii neglegentiae*". Gli editori più recenti (Lam. 1981, Salanitro 1981, e in partic. Lam.³. 192) mantengono *aut* a testo, con le seguenti argomentazioni: 1. *aut* è parte integrante del modello (secondo emistichio); 2. prima di ricorrere all'ipotesi che *aut* sia stato inserito dallo zelo virgilianizzante di un copista o di un lettore *doctus*, si può tentare di leggere il verso così come è trasmesso, sostituendo alla scansione quantitativa una cadenza ritmica (*Álma Venús, aut quicúmqu(e) oculís haec áspicis áequis*). Il secondo punto fa capo alla teoria di Lamacchia, secondo cui Osidio avrebbe tentato di "*scavalcare il tradizionale sistema scolastico di lettura del testo virgiliano, per tentare una modernizzazione secondo le leggi del ritmo*" (Lam.³, 206); il poeta, in base a questa teoria, avrebbe letto Virgilio ritmicamente, prescindendo dalle leggi della quantità, a seguito di una "*scaduta sensibilità prosodica*" (*ibid.*, 205) caratteristica del II-III secolo.

Credo che il problema sia da analizzare in parallelo con gli altri casi di irregolarità metrica e prosodica che si presentano nel nostro testo (cf. a questo proposito *supra* Prefazione, par. 3.5, e Tulli 1986). Nella *Medea*, si contano circa 50 versi (su 461) che presentano tali difficoltà. Da questo elenco possiamo eliminare i casi di misurazione lunga di una sillaba breve in arsi e quelli di iato, poichè si tratta di fenomeni attestati nella poesia classica in generale e in Virgilio in particolare, e dunque non probanti per quanto riguarda il nostro problema. Rimangono così con meno di 30 versi su 461. Pur ammettendo che per tutti questi funzioni perfettamente una lettura ritmica (ma a volte ci sono dei problemi: cf. p. es. v. 357), resteremmo con i restanti 430 versi (circa) la cui esatta rispondenza ad una logica quantitativa non riusciremmo più a spiegare. Difficilmente da un punto di vista metodologico possiamo accettare da un lato il postulato di una lettura ritmica per i punti non leggibili secondo le quantità, e dall'altro un ritorno alla logica quantitativa per i versi aporomatici. Se Osidio avesse perso completamente il senso delle quantità e interpretasse i versi di Virgilio ritmicamente, non solo ci aspetteremmo molti più versi rispondenti ad una lettura ritmica rispetto ai 30 circa che si contano, ma non ci aspetteremmo neppure 430 versi esattamente rispondenti alla logica quantitativa; è, per giunta, antieconomico postulare una cadenza ritmica per 30 versi, se poi non si riescono più a giustificare molti di quelli restanti. Una possibile soluzione, mantenendo l'*aut* in quanto tradito e in quanto parte integrante del modello, potrebbe essere quella di conservare il testo tradito e imputare l'ametrità del verso

ad un errore dovuto alla tecnica centonaria, ovvero ad una mal riuscita conglutinazione dei due emistichi virgiliani. Non penserei, dunque, nè a un guasto nella tradizione (aggiunta di *aut* da parte di un copista virgilianizzante), nè ad una lettura ritmica (poichè essa comporterebbe problemi metodologici), bensì ad un errore del centonatore stesso dovuto a difficoltà nell'adattamento dei segmenti in nuove sequenze. Per un esempio in un altro centone di ipermetria accettata a testo in quanto errore dovuto a tecnica centonaria cf. *Alceste* 145.

v. 7 accipite haec meritumque malis advertite numen

“ascoltate questa mia preghiera e volgete contro i malvagi la vostra giusta potenza”. Verso composto interamente da *Aen.* 4, 611 *accipite haec meritumque malis advertite numen*. Per versi centonari riproducenti un singolo verso virgiliano cf. *supra comm. ad v. 1*. Il contesto è ancora una volta quello della maledizione scagliata da Didone su Enea e sui Troiani, e nel modello il verso è successivo a quello utilizzato da Osidio per comporre il primo emistichio del v. 2 (cf. *supra comm. ad v. 2* per il concetto di dislocazione).

v. 8 quid primum deserta querar? | Conubia nostra

“Di che dovrei dolermi per prima cosa, io che sono stata abbandonata? Ha respinto le nostre nozze”. Verso composto da *Aen.* 4, 677 *quid primum deserta querar?* [*comitemne sororem*] e da *Aen.* 4, 213 [*cuique loci leges dedimus*], *conubia nostra*. Osidio attinge ancora una volta al libro quarto, questa volta scegliendo però emistichi non pronunciati dai due protagonisti. Il primo, infatti, è preso dalle parole di Anna che, subito dopo il suicidio di Didone, rimprovera alla sorella di averla lasciata sola e di non averla voluta come compagna nella morte; il legame con l'argomento del centone è, chiaramente, il tema dell'abbandono (*deserta*), *leitmotiv* dell'intera opera (a questo proposito cf. *supra*, commento generale al *Prologo*). Il secondo emistichio è tratto, invece, dalle parole di Iarba (vv. 206-218), e si amalgama bene in questo punto del testo grazie ad un duplice aggancio: non solo i temi sono quelli tipici delle nozze respinte a favore di altre (*conubia nostra* / *reppulit ac dominum Aenean in regna recepit*) e degli inutili servigi (vv. 210-13 *femina...cui litus arandum / cuique loci leges dedimus*; vv. 217-18 *nos munera templis / quippe tuis ferimus famamque fovemus inanem*), ma per di più il contesto è quello di un'invocazione a Giove, che ben si allinea con le preghiere dei versi precedenti.

Anche in questo verso si possono riconoscere degli espedienti di tecnica compositiva: entrambi gli emistichi sono coinvolti nella dislocazione (il primo emistichio è adiacente a *Aen.* 4, 676, impiegato in Hos. Get. 48, e il secondo è assai vicino a *Aen.* 4, 211, presente in

Hos. Get. 52. Per la definizione della dislocazione e per altri esempi del fenomeno, cf. *supra comm. ad v. 2*), e il secondo è in *enjambement* compositivo (per cui cf. *supra comm. ad vv. 4, 5*) con il verso seguente (cf. *infra comm. ad v. 9*).

v. 9 reppulit | et sparsos fraterna caede penates

“ha respinto...e i penati macchiati del sangue del fratello”. Verso composto da *Aen. 4, 214 reppulit [ac dominum Aenean in regna recepit]* più *Aen. 4, 21 [coniugis] et sparsos fraterna caede penatis*. *Reppulit* posto in posizione incipitaria è presente, come indicato in apparato da Lamacchia, anche in *Aen. 7, 450*. In questo caso, tuttavia, vi sono due forti argomentazioni per la dipendenza di questo segmento da 4, 214: innanzitutto l'*enjambement* compositivo con il verso precedente, che è una chiara spia di un forte legame con il v. 4, 213, e del fatto che il segmento *conubia nostra reppulit* è da leggersi come un tutt'uno; in secondo luogo, il fatto che 4, 214 sarebbe parte di una serie di versi coinvolti in un ulteriore espediente compositivo, ovvero la dislocazione: infatti, 4, 211 = Hos. Get. 52; 4, 213 = Hos. Get. 8; 4, 214 = Hos. Get. 9. La dislocazione, come si è già detto (cf. *supra comm. ad v. 2*), può essere un mezzo per “smascherare” in un certo senso il *modus operandi* del centonatore, e per ricomporre intere sezioni di testo da lui particolarmente sfruttate in più punti della propria composizione, evidentemente poichè ritenute utili e affini al proprio argomento. Tale può essere il nostro caso, tanto più che il tema è perfettamente calzante, trattandosi di una preghiera a Giove da parte di un soggetto (Iarba) che si sente ingiustamente oltraggiato, essendosi visto rifiutare la mano da chi ora non disdegna un'altra unione; il centonatore avrebbe dunque individuato i punti di corrispondenza della sezione *Aen. 4, 211-14* con il proprio contesto, e utilizzato queste parole per dare voce a Medea, che chiama in causa gli dei per l'analogo affronto da lei subito.

Il secondo emistichio è tratto, invece, dalle parole con cui Didone confessa ad Anna l'innamoramento per Enea, e in parte è reimpiegato da Osidio anche al v. 263 (per la ripetizione di uno stesso segmento in più versi del centone cf. *supra comm. ad v. 2*). L'inserzione nel nuovo contesto ha provocato nell'aggettivo *fraterna* un mutamento semantico, fenomeno assai diffuso nei testi centonari, chiara conseguenza della tecnica di assemblaggio dei versi (cf. *supra Prefazione*, par. 3.4; Lam.², in partic. 163-4, e *infra comm. ad v. 28*). Nel contesto d'origine, Didone si sta riferendo all'assassinio del marito Sicheo per mano di Pigmalione, re di Tiro e fratello di Didone stessa (cf. *Aen. 1, 340-64*), e il senso del segmento è “(dopo che) i Penati furono macchiati dell'uccisione compiuta dal fratello”; nel centone, invece, il riferimento è all'uccisione del fratello Absirto ad opera di Medea stessa, e il senso è “(respinse) i Penati macchiati del sangue del fratello”. L'aggettivo *fraterna* subisce dunque uno slittamento dal valore soggettivo che aveva in Virgilio, in cui il fratello era

l'esecutore dell'omicidio, a quello oggettivo che ha in Osidio, in cui il fratello è colui che subisce l'omicidio. L'operazione è legittimata dall'uso oggettivo di *fraternus* già in età classica (cf. p. es. Catull. 64, 360 *respersum iuvenem* (= Teseo) *fraterna caede* (= del Minotauro) *secuta* - sogg. Arianna). Il mutamento di *fraternus* trascina anche un leggero slittamento del sostantivo *caedes*, che dal senso di "uccisione, omicidio" (cf. Sall. *Iug.* 31, 7 *post C. Gracchi caedem*; Cic. *Mil.* 87 *magistratuum privatorumque caedes effecerat*; Liv. 2, 53, 2 *caedes magis quam proelium*) passa a quello di "sangue" (cf. Catull. 64, 368 *alta Polyxenia madefient caede sepulcra*; Virg. *Aen.* 9, 818 *laetum sociis abluta caede remisit (fluvius)*; Hor. *Carm.* 2, 1 *quod mare Dauniae non decoloravere caedes?*).

I due segmenti virgiliani di cui si compone questo verso condividono la presenza di una congiunzione copulativa (*ac* 4, 214, *et* 4, 21), non a caso proprio nel punto in cui Osidio ha operato il taglio; si tratta di un'altra astuzia di tecnica centonaria, assai vicina al concetto di *vox communis*, che facilita l'operazione di assemblaggio dei versi.

vv. 10, 11 quid Syrtes aut Scylla mihi, quid vasta Charibdis / profuerit | mediosque fugam tenuisse per hostis?

“a che mi giovarono le Sirti o Scilla, a che la feroce Cariddi, e l'essere fuggita tra i nemici?”. Il v. 11 corrisponde per intero ad un unico verso virgiliano (*Aen.* 7, 302 *quid Syrtes aut Scylla mihi, quid vasta Charibdis*). Per questo *usus* in Osidio e in altri centoni cf. *supra comm. ad v.* 1), mentre il v. 10 è composto da *Aen.* 7, 303 *profuit? [Optato conduntur Thybridis alveo]* più *Aen.* 3, 283 *[Argolicas] mediosque fugam tenuisse per hostis*. I due versi sono legati tra loro mediante un *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv.* 4, 5) imperfetto, poichè la “coda” *profuerit* che costituisce l'*incipit* del v. 11 riproduce lo stesso verbo del corrispondente *incipit* di 7, 303, ma non la stessa forma verbale. La sostituzione di *profuit* con *profuerit* è dovuta a necessità metrica: volendo costruire la seconda parte del v. 11 con il segmento *mediosque fugam tenuisse per hostis*, Osidio necessita di una parola composta da quattro sillabe che subentri ad *Argolicas*. Questo piccolo aggiustamento rientra nella casistica delle lievi modifiche rispetto al modello accettate senza problemi nella pratica centonaria (cf. *infra Appendice 4*), e inoltre nella fattispecie è giustificato dalla presenza di *profuerit* in posizione incipitaria in un altro passo dello stesso Virgilio (*Geo.* 1, 451 *profuerit meminisse magis; nam saepe videmus*). Cf. anche *infra comm. ad v.* 17, *oblitos* corretto da Osidio in *oblitus*.

Dopo aver lamentato l'abbandono (v. 8), il tradimento del vincolo nuziale (vv. 8, 9) e il sacrificio della vita del fratello (v. 9), Medea rammenta il proprio aiuto profuso invano, grazie al quale Giasone è scampato ai pericoli della navigazione. Per esprimere questo concetto, Osidio prende per intero da Virgilio il v. 7, 302, in cui si trovano già condensate le

tre immagini che indicano per antonomasia le insidie del mare, ovvero le Sirti, Scilla e Cariddi. La scelta è molto efficace, dal momento che non solo queste tre figure costituiscono in generale in letteratura un motivo tradizionale, ormai topico (cf. Lam.⁴ 197 ss.), che richiama immediatamente alla memoria l'idea di gravi pericoli analoghi a quelli corsi dagli Argonauti (Ov. *Am.* 2, 11, 17 ss. e 16, 15 ss.; Ov. *Fast.* 4, 499 ss.; Ov. *Rem.* 735 ss.; Sen. *Ep.* 31, 9, 104 ss.; Claud. *Pros.* 3, 444 ss.); ma per di più, Scilla e Cariddi sono delle immagini tipiche in particolare del mito di Medea: cf. Ov. *Met.* 7, 62-65 *quid quod nescio qui mediis occurrere in undis / dicuntur montes ratibusque inimica Charybdis / nunc sorbere fretum, nunc reddere, cinctaque saevis / Scylla rapax canibus Siculo latrare profundo?* e Ov. *Her.* 12, 123-26 *aut nos Scylla rapax canibus misisset edendos / - debuit ingratis Scylla nocere viris; / quaeque vomit totidem fluctus totidemque resorbet, / nos quoque Trinacriae supposuisset aquae!*. Molto vicino al nostro caso è il secondo passo ovidiano, anch'esso inserito nel contesto di un'elencazione di pericoli corsi invano per Giasone (per una particolare vicinanza tra la *Medea* di Osidio e la dodicesima Eroide cf. anche l'introduzione generale al *Prologo*). Poco importa, dunque, lo scarto logico rispetto al contesto virgiliano, in cui le tre figure sono invocate da Giunone per indicare i pericoli da lei inutilmente predisposti per ostacolare Enea (e non inutilmente superati, come nel caso di Medea); ciò che conta, e che passa nel centone, è semplicemente il concetto delle insidie del mare, che ben si amalgama con il mito argonautico in generale e con il resto del *Prologo* in particolare.

v. 12 improbe Amor, quid non mortalia <pectora> cogis?

“crudele Amore, a che non spingi il cuore dei mortali?”. Altro caso di verso centonario corrispondente ad un unico, intero verso virgiliano (*Aen.* 4, 412 *improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis*). Cf. *supra comm. ad v.* 1. Dopo la breve parentesi dei vv. 10, 11, Osidio riprende ad attingere a piene mani al quarto libro; ancora una volta assistiamo al fenomeno della dislocazione (cf. *supra comm. ad v.* 2): il primo emistichio di 4, 413 è sfruttato poco dopo, al v. 14, con la *variatio* per il v. 13 di due emistichi tolti al libro decimo. Il contesto virgiliano e quello centonario sono in questo punto perfettamente sovrapponibili: sia Didone sia Medea, abbandonate, sotto la spinta di Amore sono disposte ad umiliarsi (cf. vv. 13, 14 *iussa aliena pati iterumque revolvere casus, / ire iterum in lacrimas*) e a supplicare l'amato, ma le loro parole non hanno alcun effetto (Hos. Get. 14, 15 *sed nullis ille movetur / fletibus* = *Aen.* 4, 438-39).

Pectora, tralasciato da S, fu integrato già dal Salmasius. Per l'espressione *quid non mortalia pectora cogis*, cf. anche *Aen.* 3, 56, dove si riferisce alla brama di ricchezza. Lo stesso emistichio è utilizzato anche al v. 27 del centone *De alea*, dove tuttavia la fonte più probabile è *Aen.* 3, 56, poichè l'argomento è il desiderio del denaro che può arrivare a

mettere dei fratelli concordi l'uno contro l'altro (*De alea* 28-30 *monstrum horrendum ingens <tot> sese vertit in ora. / Tu potes un[i]nanimis armare in proelia fratres: / aere renidenti de vita et sanguine certant*). L'occorrenza all'interno di centoni diversi di un numero piuttosto consistente dei medesimi versi virgiliani è un fenomeno molto frequente, e che balza all'occhio se si considera la quantità e la varietà del materiale virgiliano che i centonatori potevano avere a propria disposizione. Ciò fa pensare alla possibilità che nella tarda antichità circolassero in ambito scolastico repertori virgiliani in forma antologica, magari organizzati per temi, cui i centonatori avevano accesso per le proprie composizioni (cf. Paolucci 2006, *comm. ad vv.* 16, 56-7, 111). Un caso particolare è costituito dall'*Alcesta*, che addirittura condivide con la *Medea* intere sezioni di testo (cf. *Alcesta* 55-63; 77-83; 87-90 e soprattutto 128-33), il che ha condotto all'ipotesi che la *Medea* fosse per l'autore dell'*Alcesta* una fonte intermedia di materiale virgiliano (cf. Salanitro 2007, 55 n. *ad v.* 83).

v. 13 iussa aliena pati iterumque revolvere casus

“a sopportare ordini altrui e a rinnovare il ricordo delle sventure”. Il verso è composto da due segmenti presi dal libro decimo: *Aen.* 10, 866 *iussa aliena pati [et dominos dignabere Teucros]* più *Aen.* 10, 61 [*redde, oro, miseris*] *iterumque revolvere casus*. Il primo emistichio è tratto dalle parole rivolte da Mezenzio al cavallo Rebo, mentre il secondo dal discorso di Venere a Giove nell'ambito del concilio degli dei, in cui la dea chiede che i Troiani possano tornare a combattere. L'espressione è *iterumque revolvere casus Iliacos* (vv. 60-62 *...Xanthum et Simoënta / redde, oro, miseris iterumque revolvere casus / da, pater, Iliacos Teucris*), e in essa *revolvere* ha il senso di “riprodurre”, di “rinnovare” ciclicamente una situazione (“revising the cycle of history”, Harrison 1991 *ad vv.* 61-62), nella fattispecie le battaglie combattute a Troia. L'espressione così come è tagliata dal centonatore (ovvero priva dell'aggettivo *Iliacos*, naturalmente non pertinente al mito di Medea) risulta difficile da comprendere se intesa come nel passo virgiliano; non è chiaro, infatti, a questo punto del testo, a quali *casus* vissuti nel passato e prospettantisi di nuovo per il futuro si riferirebbe di preciso Medea, tanto più che dal contesto non sembra che sappia già della sua condanna all'esilio. Il nesso *revolvere casus* non ha altre attestazioni in Virgilio, e anche nell'unico altro caso in cui occorre con il verbo semplice (*Aen.* 1, 9 *quidve dolens regina deum tot volvere casus*) ha il senso di “rinnovare” pericoli (“to undergo so many endlessy recurring misfortunes”, Austin *ad v.* 1, 9). Tuttavia, come spesso accade nella *Medea* (cf. Lam.², 168) è proprio Virgilio a suggerire un altro significato del verbo *revolvere* che ben si addice al nostro passo: cf. *Aen.* 2, 101 *sed quid ego haec autem nequiquam ingrata revolve?*, dove il senso è quello di “rinnovare il ricordo, rivangare, rimuginare”, ampiamente attestato in letteratura (cf. V. Max. 6, 9, 5 *cuius si superior aetas revolvatur, multi lusus...reperiantur*;

Sen. Ag. 164 *revolvit animus virginis thalamos meae*; Stat. Theb. 8, 227 *nunc fata revolvunt maiorum veteresque canunt ab origine Thebas*; Tac. Ag. 46, 3 *id filiae...uxorique praeceperim, sic patris, sic mariti memoriam venerari, ut omnia facta dictaque eius secum revolvant*; Tac. Ann. 4, 21 *in animo revolvente iras...memoria valebat*). Il senso è particolarmente calzante al contesto del centone, caratterizzato, come si è detto, dal lamento di un'eroina abbandonata che elenca invano le offese subite e i servigi resi in passato all'amato; i *casus* di cui Medea starebbe "rinnovando il ricordo" sono quelli dei vv. 8-11: il sacrificio del fratello, la triade di Sirti, Scilla e Cariddi e la fuga tra i nemici. A sostegno del fatto che il centonatore avesse presente questo significato di *revolve* concorrono altri due passi di Ovidio stesso in cui il verbo è impiegato nella medesima accezione: Hos. Get. 157, che non a caso riproduce per intero proprio *Aen.* 2, 101, e Hos. Get. 222 *sed quid ego ambages et iussa exorsa revolve?* in cui permane questo significato di *revolve* pur mutando il complemento oggetto, ricavato da un altro verso virgiliano. Anche le due situazioni sono perfettamente parallele alla nostra: Medea ha appena ricordato gli innumerevoli aiuti offerti in passato a Giasone, e pone il verbo *revolvere* a suggello dell'elenco, per sottolineare l'inutilità di una tale rievocazione del passato (cf. Hos. 154-157 *...stat gratia facti: / illum ego per flammam et mille sequentia tela / per varios casus, per tot discrimina rerum, / eripui leto: fateor me, arma impia sumpsit. / Sed quid ego haec autem nequiquam ingrata revolve?* e 218-223 *luctantisque ventos tempestatisque sonoras / compressi et rabiem tantam caelique marisque. / unius in miseri exitium proque omnibus unum / obieci caput, id sperans fore munus amanti. / Sed quid ego ambages et iussa exorsa revolve? / nil super imperio moveor*). *Revolvere* sembra dunque essere in Ovidio un verbo tipico usato da Medea dopo un'elencazione di pericoli corsi invano per Giasone, per sottolineare l'inutilità di tali ricordi, che non serviranno a migliorare la situazione presente (cf. Hos. Get. 14, 15 *sed nullis ille movetur / fletibus*).

Il verso presenta uno iato tra *pati* ed *iterumque*, ovvero esattamente in corrispondenza della sutura: per questo fenomeno, assai diffuso nei testi centonari, cf. *infra comm. ad v.* 87, e per la casistica nella Medea cf. Lam.³, 178 ss.

v. 14 ire iterum in lacrimas: sed nullis ille movetur

"a versare nuovamente lacrime: ma costui non si lascia commuovere da nessun pianto". Verso composto interamente da segmenti del libro quarto: *Aen.* 4, 413 *ire iterum in lacrimas, [iterumque temptare precando]* e *Aen.* 4, 438 *[fertque refertque soror.] Sed nullis ille movetur*. Per il primo emistichio cf. *supra comm. ad v.* 12, con cui è in dislocazione. Il secondo emistichio, in *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv.* 4, 5) con il v. 15, è tratto dai versi successivi alla supplica di Anna rivolta a Enea per conto di Didone, in cui

viene descritta l'irremovibilità di Enea, del tutto analoga a quella di Giasone. Il tema delle lacrime che scorrono invano è ribadito anche pochi versi più avanti nel modello virgiliano (*Aen.* 4, 449 [*mens immota manet*], *lacrimae volvuntur inanes*, che possiamo considerare in dislocazione con 4, 438), e non a caso è sfruttato ancora una volta anche nel nostro centone (v. 18 *oblitusque suae est; lacrimae volvuntur inanes*). I versi 14, 15, 18 sono spia del modo di operare di Osidio, che potremmo definire un procedere per temi: una volta stabilito un tema da rappresentare (nella fattispecie quello del pianto di Medea che si protrae invano), egli individua più versi virgiliani afferenti ad esso e aventi contesti simili al proprio, e li concentra in una sezione del centone, agglutinandoli nel miglior modo possibile. Così ci si spiega l'accumulazione in soli cinque versi di tre espressioni come *ire iterum in lacrimas*, *sed nullis ille movetur fletibus* e *lacrimae volvuntur inanes*. Tutte e tre, tra l'altro, hanno avuto particolare fortuna in ambito centonario, tant'è che *ire iterum in lacrimas* compare anche in *Hippodamia* 80, mentre a due passi molto ravvicinati dell'*Alcesta* (proprio come in Osidio) appartengono *sed nullis ille movetur fletibus* (vv. 76-77, in *enjambement* compositivo esattamente come nella *Medea*) e *lacrimae volvuntur inanes* (v. 82). All'interno di questa casistica, come si è già detto (cf. *ibid.*, e Salanitro 2007, 55 n. *ad v.* 83), le corrispondenze tra la *Medea* e l'*Alcesta* costituiscono un caso limite del tutto particolare, che ha fatto pensare, oltre che a una dipendenza da un repertorio comune, anche a una dipendenza dell'*Alcesta* dalla *Medea* stessa. Le due espressioni ora analizzate appartengono proprio a una di quelle sezioni dell'*Alcesta* (vv. 76-85) che condividono con Osidio un numero singolarmente alto di emistichi (*Aen.* 4, 438-439; 7, 437; 9, 219; 10, 467; 4, 449; 12, 932; 6, 523).

v. 15 fletibus; infixum stridit sub pectore vulnus.

“stride nel petto la profonda ferita”. Altro verso composto interamente con materiale tratto dal quarto libro: *Aen.* 4, 439 *fletibus [aut voces ullas tractabilis audit]* più *Aen.* 4, 689 [*deficit*]; *infixum stridit sub pectore vulnus*. Per il segmento *fletibus*, in *enjambement* compositivo con il v. 14, e per l'espressione *nullis ille movetur fletibus*, cf. *supra comm. ad v.* 14. Il secondo segmento è tratto invece dalla descrizione della morte di Didone, e in particolare della ferita procurata con la spada. C'è uno scarto, dunque, tra il senso di *vulnus* in Virgilio, dove si tratta di una ferita fisica, e in Osidio, dove il termine ha chiaramente significato metaforico. Il passaggio dal concreto al metaforico di *vulnus*, del tutto aporetico e suggerito anzi al centonatore da passi dello stesso Virgilio (cf. *Aen.* 4, 2 *at regina gravi iam dudum saucia cura / vulnus alit venis et caeco carpitur igni* e 4, 66-67 *est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore vulnus*, entrambi, tra l'altro, riferiti a Didone), ha trascinato nella stessa direzione anche *strido*, per il quale però non è

mai attestato un senso che esuli dalla realtà fisica; Osidio stesso negli altri due casi in cui fa ricorso a questo verbo ne fa un uso concreto (vv. 354-55 *talibus Allecto dictis exarsit in iram / horrendum stridens rabidoque haec addidit ore* e v. 361 *dixerat: adtollens stridentis anguibus alas*). Si tratta, dunque, di una piccola improprietà (di cui si trovano altri esempi in Osidio e negli altri centoni, cf. Lam.²) imputabile alla tecnica centonaria, che a volte, in mancanza di altre soluzioni, induce a forzature semantiche e sintattiche.

Anche in questo caso, la lezione osidiana è in linea con quella di **M** (*stridet bcd Tib.; stridit cett.*). Cf. *supra comm. ad v. 1*.

v. 16 extinctus pudor atque inmitis rupta tyranni

“il pudore è venuto meno, i patti del crudele tiranno sono infranti”. Il verso 16 è composto da *Aen.* 4, 322 *extinctus pudor et, [qua sola sidera adibam]* più *Geo.* 4, 492 *[effusus labor atque] inmitis rupta tyranni*. Mentre il primo emistichio è costruito ancora una volta con il libro di Didone, e in particolare con un frammento di un dialogo tra la regina ed Enea, il secondo introduce come *variatio* le *Georgiche*, che fanno qui la loro prima comparsa. Queste ricorrono nella *Medea* molto meno frequentemente rispetto all’*Eneide*, ma con più assiduità rispetto alle *Bucoliche*, e con una particolare attenzione per il libro quarto, da cui è tratta la maggior parte delle citazioni. All’interno del libro quarto, una fortuna del tutto particolare ha conosciuto nella *Medea* il mito di Orfeo ed Euridice, la cui intera sezione è stata da Osidio selezionata e dislocata in svariati punti del centone (in particolare, da *Geo.* 4, 475 a *Geo.* 4, 526). Proprio da questa è tratto il secondo emistichio del nostro verso, che continua in *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv. 4, 5*) al verso successivo, e che nello specifico è tratto dal frangente di maggior tragicità, in cui Orfeo si volta a guardare Euridice, perdendola per sempre. Anche in questo caso, la scelta dell’episodio è tutt’altro che casuale; ancora una volta, infatti, essa è caduta su una storia di una perdita, di un amore infelice, che presenta agganci e analogie tematiche con il mito cui Osidio vuole dare vita, e che di conseguenza offre al centonatore svariato materiale cui attingere. L’evidente selezione del mito di Orfeo ed Euridice si aggiunge a quella delle sezioni riguardanti Didone ed Enea e concorre a confermare l’idea che Osidio lavorasse su una cernita preventiva di interi contesti basata su un’analogia tematica con il proprio mito; risulta sempre più evidente come il testo di Virgilio non costituisse una mera fonte di esametri cui attingere, bensì una vera e propria galleria di precisi contesti e personaggi con cui il centonatore stabiliva in continuazione una fitta rete di allusioni. La *Medea*, lungi dall’essere una semplice accumulazione di materiale virgiliano o una composizione del tutto meccanica, si rivela dunque un testo ricco di sollecitazioni, frutto di un uso consapevole dei modelli e di una preventiva intelligenza selezionatrice.

v. 17 foedera et oblitus famaе melioris amanti

Verso composto da *Geo.* 4, 493 *foedera*, [*terque fragor stagnis auditus Averni*] più *Aen.* 4, 221 [*regia*] *et oblitus famaе melioris amanti*. Il primo emistichio è una continuazione in *enjambement* compositivo del verso precedente (cf. *supra comm. ad v.* 16), mentre il secondo è riferito a Giove che, sollecitato dalla preghiera di Iarba (già sfruttata in *Hos. Get.* 8, 9, cf. *supra*), “volse gli occhi (*oculos torsit*) agli amanti (cioè Didone ed Enea) immemori di una fama migliore”, e tramite Mercurio richiama Enea al proprio destino. A fronte dell’acusativo plurale *oblitos*, tradito unanimemente dai manoscritti virgiliani, il Salmasiano trasmette il nominativo singolare *oblitus*; come risulta chiaro dalla struttura della frase, non si tratta di un errore di tradizione (che infatti nessun editore corregge, nemmeno i più propensi alla “virgilianizzazione” dei centoni), bensì di una di quelle piccole variazioni morfosintattiche cui il centonatore è, di tanto in tanto, costretto ad indulgere per adattare i segmenti virgiliani al nuovo contesto (cf. anche *supra comm. ad vv.* 10, 11, *profuerit* invece di *profuit* del modello). Tale aggiustamento trascina il passaggio di *amantis* (che si slega ovviamente da *oblitos*) da acusativo plurale a genitivo singolare, e rende necessaria una nuova segmentazione della frase. Lamacchia (Lam.¹, 269) individua due possibilità: o “dimentico (Giasone) di una riputazione migliore per la sua amante”, o “dimentico di una amante di miglior fama”, e tra le due sceglie la prima, motivando che essa “si riferirebbe al buon nome di Medea”. Tale argomentazione non mi pare tuttavia dirimente: il buon nome di Medea resta il *focus* dell’una come dell’altra soluzione proposta. Credo che il punto della questione sia un altro: tra i due sostantivi in genitivo *famae* e *amantis*, quale è più legato a *oblitus* e ne costituisce il complemento di specificazione? La scelta è intimamente connessa con un problema presente nella prima parte del v. 18, dove il Salmasiano trasmette *oblitusve suae est*, laddove i manoscritti virgiliani hanno *oblitusve sui est* (riferito a Ulisse, che nell’antro del Ciclope, seppure in una circostanza di grande pericolo – *discrimine tanto* – mantiene i nervi saldi e non è, appunto, “dimentico di se stesso”). I primi editori della *Medea* (Baehrens e Riese), seguiti in epoca moderna anche da Salanitro (Salanitro 1981) correggono il testo secondo Virgilio, e propongono dunque che Giasone sia, come Ulisse, *oblitusve sui*. A me sembra tuttavia che tale intervento non sia necessario: se al v. 17 intendiamo che Giasone sia *oblitus famaе* (e non *oblitus amanti*), al v. 18 riusciamo a spiegarci il tradito *suae* come riferito ancora alla *fama*. Proporrei dunque di leggere “dimentico (sogg. = Giasone) della miglior fama dell’amante, e dimentico della propria”. A favore di questa interpretazione depongono più fattori: il *-ve*, che lega intimamente il v. 18 al verso precedente e rende agevole il recupero di *famae*; il fatto che *sui* sarebbe nettamente *facilior*, e difficilmente riusciremmo a spiegare come si sia potuto corrompere in *suae* (mentre è semplicissimo intuire l’opposto); infine, il fatto che anche nel modello virgiliano *famae* specifica *oblitos*, ed è quindi coerente che una nuova collocazione sia da trovare per *amantis*,

e non per *famae*. Per questi motivi, dal momento che sia che si intenda “dimentico di un’amante di fama migliore” o “dimentico della miglior fama dell’amante” il *focus* resta sempre sul buon nome di Medea, e del suo considerarsi superiore (sottinteso, alla donna che Giasone invece le ha preferito), mi sembra più economico scegliere la seconda lettura, che ci permette di comprendere il testo tradito e ci evita di intervenire su di esso.

v. 18 oblitusve suae est; lacrimae volvuntur inanes

“e dimentico della propria; le lacrime scorrono invano”. Verso dato dall’unione di *Aen.* 3, 629 *oblitusve sui est [Ithacus discrimine tanto]* e di *Aen.* 4, 449 [*mens immota manet,*] *lacrimae volvuntur inanes*. Per il primo segmento, cf. *supra comm. ad v.* 17, mentre per il secondo cf. *supra comm. ad v.* 14. Il participio *oblitus* era presente anche al v. 17: la ripetizione in versi adiacenti della stessa parola è tipica nei componimenti centonari (cf. *supra, labores* v. 4, *labori* v. 5), ed è una delle astuzie con cui il poeta si aiuta per trovare coesione tra emistichi presi da punti diversi del modello. Il secondo segmento virgiliano è presente anche al v. 82 dell’*Alcesta*, la cui prima parte corrisponde ad un altro verso presente anche nella *Medea* (*Aen.* 10, 467 = Hos. 74). Siamo ancora in una delle sezioni dell’*Alcesta* che presentano un numero singolarmente alto di corrispondenze con la *Medea* (cf. ancora *supra comm. ad v.* 14).

v. 19 nusquam tuta fides, vana spe lusit amantem

“la fedeltà non è più sicura, ha illuso l’amante con vana speranza”. Verso composto da *Aen.* 4, 373 *nusquam tuta fides. [Eiectum litore, egentem]* e da *Aen.* 1, 352 [*multa malus simulans*] *vana spe lusit amantem*. Ancora una volta, entrambi gli emistichi riguardano la vicenda di Didone; il primo è tratto dalle parole di biasimo che la regina rivolge a Enea subito dopo che questi le ha comunicato la decisione di partire, mentre il secondo è tratto dal racconto delle vicende accadute a Didone prima di giungere a Cartagine, fatto da Venere (sotto le spoglie di fanciulla tiria) a Enea quando questi è appena approdato sul suolo punico. Il soggetto di *lusit* è Pigmalione, che tentò di ingannare Didone non rivelandole l’assassinio del marito Sicheo, e la cui immagine negativa viene trasferita da Osidio su Giasone; la vicenda di Sicheo e Pigmalione viene qui sfruttata per la seconda volta nel Prologo (cf. *supra comm. ad v.* 9, *sparsos fraterna caede penates*). Ancora una volta assistiamo all’astuzia della ripetizione di una parola già impiegata pochi versi prima (*amantem*, cf. v. 17, *amantis*), di grande aiuto al centonatore per trovare un ponte di collegamento tra emistichi presi da punti lontani del modello (cf. anche vv. 4, 5 *labores / labori*; vv. 17, 18 *oblitus / oblitusve*).

v. 20 crudelis! Quid, si non arva aliena domosque

“crudele! Di che andare alla ricerca, se non di terre altrui e di case ignote?”. Altro caso di verso corrispondente ad un unico, intero verso virgiliano – per cui cf. *supra comm. ad v. 1* – (*Aen. 4, 311 crudelis? Quid? Si non arva aliena domosque*), tra l’altro proseguito in *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv. 4, 5*) anche al verso successivo. Il contesto dei vv. 4, 311-22 in cui Didone, sorpresi i preparativi di Enea per la partenza, supplica l’amato di non abbandonarla, è nel complesso molto sfruttato da Osidio, che abilmente lo disloca in punti diversi del centone (*Aen. 4, 311 = Hos. Get. 20; 312 = 21; 314 = 205, 210; 316 = 212, 211; 322 = 16*); non è un caso che, senza eccezioni, tale contesto venga sempre impiegato per costruire versi pronunciati da Medea: le parole di Didone vengono trasferite direttamente sul personaggio di cui essa è stata eletta modello principale. Per un commento dettagliato cf. il v. successivo.

v. 21 ignotas peteret? Haec pro virginitate reponit?

“di che andare alla ricerca, [se non di terre altrui e di case] ignote? Questo (Giasone) mi dà in cambio della (mia) verginità?”. Verso composto da *Aen. 4, 312 ignotas peteres, [sed Troia antiqua maneret]* più *Aen. 12, 878 [magnanimi Iovis.] Haec pro virginitate reponit?*. La prima parte, in *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv. 4, 5*) con il v. 20, è tratta ancora una volta dalle parole che Didone rivolge a Enea per indurlo a restare, mentre la seconda è pronunciata da Giuturna che, vedendo il fratello Turno soccombere sotto i colpi di Enea, si adira con Giove il quale, in cambio della verginità, le ha conferito una vita immortale che non le consente di morire insieme al fratello. (Per una movenza simile a quella della *Medea* cf. *Ov. Her. 12, 111 virginitas facta est peregrini praeda latronis*). Il verso così come tradito dal Salmasiano è: *ignotas peteret? Haec pro virginitate reponit?* e presenta due problemi: da un lato l’ipermetria, e dall’altro il mutamento, rispetto al modello virgiliano, della persona del verbo *peto*, che dalla seconda passerebbe alla terza. Per ripristinare una metrica regolare, il Burman (seguito poi dalla maggioranza degli editori: Baehrens, Riese e Salanitro 1981) espunse *haec*, presumibilmente ritenendolo frutto dell’intervento di un copista virgilianizzante (da non dimenticare è, infatti, che *haec* è presente nel secondo emistichio virgiliano preso a modello). Mi sembra tuttavia che a seguito di tale intervento il senso dei versi 20-21, che si trovano ad essere uniti in un unico periodo, risulti assai oscuro: che cosa significherebbe esattamente *crudelis! Quid, si non arva aliena domosque / ignotas peteret, pro virginitate reponit?* Oltre al senso generale della frase, a pormi in difficoltà è soprattutto il soggetto di *peteret*, che non può essere altri che Giasone, al quale però si applica male il concetto dell’andare in cerca di “terre altrui e di case ignote” (Giasone è ormai saldamente stabilito a Corinto, e semmai è Medea che, costretta all’esilio,

dovrà cercare una nuova patria). Salanitro, che accetta questo testo, traduce “che cosa mi dà in cambio della (perduta) verginità, se non la ricerca di campi altrui e di case ignote?”, ma la resa di *peteret* tramite il sostantivo “la ricerca” sorvola il problema, e in ogni caso lascia come soggetto Giasone.

Accanto all’espunzione di *haec*, è stata tentata un’altra linea di intervento, che si propone di lasciare a testo *haec* in quanto tradito, per lavorare invece su *peteret*: il primo fu lo Scriverius, che emendò *peteret* in *petis: crudelis! Quid, si non arva aliena domosque / ignotas petis? Haec pro virginitate reponit?* Secondo questo testo, *petis* potrebbe essere riferito a Medea, che domanderebbe a se stessa: “Di cosa vai alla ricerca, se non di terre altrui e di case ignote? Questo (Giasone) dà in cambio della verginità?”, e con un solo intervento si risolverebbero sia il problema dell’ipermetria sia quello del soggetto. Mi sembra che tale proposta presenti tuttavia una difficoltà, ovvero l’incoerenza rispetto a tutto il resto del prologo dell’uso da parte di Medea della seconda persona per riferirsi a se stessa; l’eroina, infatti, parla sempre in prima persona (cf. v. 8 *quid querar*; vv. 10-11 *quid mihi profuerit*; v. 22 *captiva videbo*; v. 24 *si quid mea carmina possunt*), e questo passaggio alla seconda risulterebbe piuttosto brusco. Tale difficoltà non è presente invece nella soluzione della Lamacchia (Lam.¹, p. 276) che, sentendo il disagio del porre Giasone quale soggetto della ricerca di dimore straniere, in apparato propone *peterem: crudelis! Quid, si non arva aliena domosque / ignotas peterem? Haec pro virginitate reponit?* e traduce “che sarebbe di me, se non andassi alla ricerca di terre straniere e dimore sconosciute? Questo è il compenso per la verginità a lui sacrificata?”. Anche in questo caso, con un solo intervento si risolverebbero sia il problema dell’ipermetria – grazie alla sinalefe – sia quello di Giasone soggetto.

Aderendo a tale seconda linea di intervento, ovvero conservando il tradito *haec* e lavorando sul verbo (che, non dimentichiamo, presenterebbe comunque un mutamento rispetto al corrispondente virgiliano *peteres*), vorrei proporre un altro tentativo di correzione della lezione del Salmasiano, che presenterebbe gli stessi vantaggi di *peterem* della Lamacchia (risoluzione dell’ipermetria e di Giasone soggetto), ma che in più vanterebbe il supporto della tradizione virgiliana: si tratta di *petere*, tradito da **M** (il manoscritto con cui il testo della *Medea* presenta più lezioni in comune) prima della correzione di **M**¹ in *peteres*, da intendersi qui come infinito “esclamativo”, o meglio “emozionale” (per la terminologia cf. Anderson 1914, pp. 60-61 e Barchiesi 1978, p. 10). Il testo verrebbe a configurarsi nel seguente modo: *crudelis! Quid, si non arva aliena domosque / ignotas petere? Haec pro virginitate reponit?*, “crudele! Di che andare alla ricerca, se non di terre altrui e di case ignote? Questo (Giasone mi) dà in cambio della (mia) verginità?”.

L’infinito emozionale (per il quale cf. LHS, p. 366; K-S i. 720; Hofmann, *Lat. Umg.*, pp. 49 ss.; Tränkle 1960, p. 152; Hofmann-Ricottilli 1985, pp. 166, 67; Melzani 1975, pp. 94-99),

caratterizzato dal verbo indipendente all'infinito e dal soggetto in accusativo, è usato per esprimere uno stato d'animo eccezionalmente turbato, dato dalla sovrapposizione di più sentimenti: stupore, dispiacere, dolore, avvilitamento, delusione, disperazione. La mancanza di un verbo reggente produce l'impressione di un moto dell'animo improvviso, di una spontanea reazione emotiva a un fatto non ordinario e inatteso, tale da sconvolgere il soggetto coinvolto. Una delle principali caratteristiche è la partecipazione diretta del parlante o dello scrivente a quanto viene esclamato, il che giustifica e contribuisce al tono altamente emotivo. L'infinito emozionale è attestato in testi di diverso genere e stile, ma sempre in contesti di registro particolarmente carico di *pathos*; molto spesso lo si incontra nello stile familiare delle commedie di Plauto (p.es. *Cas.* 89 *non mihi licere meam rem me solum, ut volo, loqui?*; *Capt.* 783 *ad illum modum sublitum os esse mi hodie!*) e di Terenzio (p.es. *Andr.* 245 *adeo hominem esse invenustum aut infelicem quemquam ut ego sum!*; *Andr.* 879 *adeo impotenti esse animo!*; *Phorm.* 884 *tantam fortunam de improvviso esse his datam!* e 1042 *nil pudere?*; *Hec.* 612 *hinc abire matrem? Minime!*), così come nelle lettere e nelle orazioni di Cicerone (p. es. *ad Att.* 9, 13,8 *mene haec posse ferre!*; *Rosc. Am.* 95 *tene...potissimum tibi partis istas depoposcisse!*), ma altrettanto in Ennio tragico (*Sc.* 60-63 (Cassandra): *Mea mater, tui me miseret, mei piget: / optumam progeniem Priamo peperisti extra me; hoc dolet; / men obesse, illos prodesse, me obstare, illos obsequi*) e in Virgilio.

Particolarmente rilevanti per il nostro caso sono i paralleli virgiliani, che dimostrano che il centonatore, raffinato ed esperto conoscitore del proprio modello, poteva contare anche su un ampio appoggio di questo nel proporre un costrutto che non era direttamente presente nel verso imitato. Si tratta di tre passi dell'*Eneide*, di cui due appartenenti al primo libro e uno al quinto. In *Aen.* 1, 34-39 è Giunone a parlare; la dea, infiammata dall'antico odio per i Troiani, e vedendo che questi hanno superato la Sicilia e si avvicinano ormai alla loro meta, è colta da un moto insieme di stizza e di ira, che l'infinito emozionale esprime in modo molto vivo: *Vix e conspectu Siculae telluris in altum / vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant, / cum Iuno aeternum servans sub pectore vulnus / haec secum: "Mene incepto desistere victam / nec posse Italia Teucrorum avertere regem? / Quippe vetor fatis...* (cf. Austin 1971, p. 41 s.v. *desistere*). In *Aen.* 1, 94-101 è Enea ad essere coinvolto in prima persona; sulla sua flotta si sta per scagliare la furia dei venti voluta da Giunone, e l'infinito emozionale esprime tutto il suo sgomento e la sua disperazione per non essere morto sotto le mura di Troia, e per essere sottoposto a sempre nuove traversie: ...*"O terque quaterque beati, / quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis / contigit oppetere! O Danaum fortissime gentis / Tydide! Mene Iliacis occumbere campis / non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra, / saevus ubi Aeacidae telo iacet Hector, ubi ingens / Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis / scuta virum galeasque et fortia corpora volvit!"*.

Infine, in *Aen.* 5, 613-17 si tratta delle donne troiane che, mentre tributano gli onori funebri ad Anchise, guardano il mare alle cui insidie tante volte sono riuscite a sfuggire e, estenuate dal continuo errare senza patria, pregano di poterne avere una, e di porre fine allo strazio della navigazione. L'infinito emozionale si amalgama perfettamente in questo quadro altamente patetico, ed esprime tutto il dolore e la desolazione di tali donne: *At procul in sola secretae Troades acta / amissum Anchisen flebant cunctaeque profundum / pontum aspectabant flentes. Heu tot vada fessis / et tantum superesse maris, vox omnibus una; / urbem orant, taedet pelagi perferre laborem.*

Alla luce di questi passi proviamo ora a tornare al verso del nostro centone, e notiamo come il contesto di cui esso fa parte si addica particolarmente all'infinito esclamativo, sia dal punto di vista contenutistico sia da quello stilistico. La situazione rappresentata è, infatti, di registro fortemente emozionale: Medea, dopo aver sacrificato la propria famiglia e la propria esistenza a Giasone, è appena stata da lui abbandonata per un'altra donna; al culmine della disperazione, dopo aver invocato gli dei e dopo aver rammentato i servigi resi a Giasone in passato e l'amara ricompensa ricevuta in cambio, nella parte finale del suo monologo proromperebbe in una domanda racchiudente tutta l'angoscia dell'abbandono e dell'assenza di una patria in cui recarsi: *quid, si non arva aliena domosque ignotas petere?* Della pateticità della situazione è spia anche lo stile del prologo, caratterizzato dalla paratassi, dalla fitta presenza di frasi interrogative e dall'uso della prima persona, che sottolinea il forte coinvolgimento emotivo del parlante che, come si è detto, è proprio uno dei tratti tipici dell'infinito emozionale.

Un altro di tali tratti tipici (Anderson 1914, pp. 61-62) è la presenza, in prossimità dell'infinito esclamativo, di interiezioni o di frasi interiettive, che sottolineano lo stato di particolare eccitazione (cfr. in partic. Hofmann, *Lat. Umg.*, p. 50): oltre al succitato Virg. *Aen.* 5, 615 *heu tot vada fessis...* si vedano per esempio Plaut. *Capt.* 946 *vae misero mihi, propter meum caput labores homini evenisse optumo!*; Bacch. 1102 *perii, hoc servom meum...facere esse ausum!*; Ter. *Haut.* 503 *di vostram fidem, ita comparatam esse hominum naturam omnium*; Eun. 209 *ah, rogare quasi difficile sit!*; Cic. *ad Att.* 12, 49, 1 *o tempora! Fore cum dubitet Curtius consulatum petere!*; Verr. 5, 100 *O spectaculum miserum atque acerbum! Ludibrio esse urbis gloriam et populi Romani nomen!*; Fam. 14, 1, 1 *Me miserum! Te ista virtute, fide probitate, humanitate in tantas aerumnas propter me incidisse!*; lo stesso vale anche per il greco, per cui si veda Aesch. *Eum.* 837 *ἐμὲ παθεῖν τάδε, φεῦ, ἐμὲ παλαιόφρονα κατὰ γὰρ οἴκεῖν* (altri es. di interiezioni in K-S, pp. 720-21 e Anderson 1914, p. 64. Per altri esempi di infinito emozionale in greco si veda K-G II, § 474, c). Possiamo dunque considerare ulteriori argomenti a favore di *petere* sia *crudelis!* del v. 20, sia *heu pietas, heu prisca fides!* del v. 22, che fanno da cornice al nostro verso.

Infine, un ultimo elemento a favore di *petere* è la sua plausibilità anche in termini di ricostruzione della tradizione del testo: la *-t* di *peteret* tradita dal Salmasiano potrebbe essere la facile integrazione di un copista che tentava di uniformare il verbo *peto* alle terze persone circostanti (cfr. v. 18 *oblitusve suae est*; v. 19 *vana spe lusit amantem*; v. 21 *haec pro virginitate reponit*).

I vantaggi portati da *petere* sarebbero dunque molteplici: non solo tramite un unico, leggero intervento supportato dalla tradizione virgiliana si risolverebbero sia il problema dell'ipermetria, sia quello del difficile riferimento a Giasone dei concetti di *arva aliena domosque ignotas*, ma l'intervento verrebbe inoltre operato non su *haec*, appartenente al modello e concordemente tradito dai codici, bensì su *peteret*, che implicherebbe in ogni caso una modifica rispetto a Virgilio; infine, l'infinito emozionale appare particolarmente calzante al contesto del prologo della *Medea*, sia sotto il profilo contenutistico sia sotto quello stilistico.

v. 22 heu pietas, heu prisca fides! [et haec] captiva videbo

“ahimè pietà, ahimè antica promessa! Da prigioniera vedrò”. Verso composto da *Aen.* 6, 878 *heu pietas, heu prisca fides [invictaque bello]* più *Aen.* 12, 63 *[lumina nec generum Aenean] captiva videbo*. Il primo segmento è tratto dalle parole di elogio e allo stesso tempo di rimpianto pronunciate da Anchise a proposito dell'eroe defunto Marcello, mentre il secondo appartiene alle parole con cui Amata cerca di convincere Turno a desistere dallo scontro con Enea, dicendo che nell'eventualità in cui lui dovesse morire, anche lei lascerà la vita, per non vedere da prigioniera Enea quale genero. (Per il senso di *captiva* nel nuovo contesto, cf. Lam. 1981, *praef.* VII *adn.* 1).

et haec fu espunto già dallo Scriverius, e potrebbe essere entrato a testo per un errore di ripetizione di *-et haec* del v. 21.

v. 23 reginam thalamo cunctantem ostroque superbo

“la regina indugiare nel talamo e nella superba porpora”. Verso dato dall'unione di *Aen.* 4, 133 *reginam thalamo cunctantem [ad limina primi]* con *Aen.* 1, 639 *[arte laboratae vestes] ostroque superbo*. La regina del modello è ancora una volta Didone, che indugia nel talamo prima di uscire per la battuta di caccia con Enea; questa volta v'è una *variatio* nel trasferimento dell'immagine virgiliana al centone: pur trattandosi di Didone, modello per eccellenza di Medea, l'emistichio è riferito a Creusa. La porpora sontuosa del secondo emistichio è quella dei drappi che adornano il lussuoso palazzo di Didone; *ostroque superbo*, per analogia con *thalamo*, passa da ablativo strumentale a ablativo di luogo, e l'immagine è

quella di Creusa che si attarda con compiacenza nella nuova sontuosità da regina (cf. Lucr. 6, 799 *si calidis etiam cunctare lavabris* e Petr. 124, 290 *tuis cunctaris in armis*, in Lam.², 185). Una movenza assai simile, in cui Medea si raffigura Creusa giacere nella porpora, troviamo anche in Ov. *Her.* 179 *rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro*. Si noti un espediente compositivo piccolo ma molto sfruttato dai centonatori: nel verso virgiliano successivo a quello impiegato per il primo emistichio è presente un sostantivo (*ostroque*) che non a caso è presente anche nel secondo emistichio osidiano. Si tratta di minuscoli accorgimenti che aiutano il centonatore a selezionare dei versi che abbiano degli elementi comuni su cui lavorare.

v. 24 haut impune quidem, si quid mea carmina possunt!

“non impunemente, se i miei incantesimi possiedono qualche potere!”. Verso dato dall’unione di *Aen.* 3, 628 *haut impune quidem; [nec talia passus Ulixes]* più *Aen.* 9, 446 *[fortunati ambo!] si quid mea carmina possunt*. Il contesto del primo segmento è identico a quello di Hos. Get. 18ⁱⁿ = *Aen.* 3, 629, con cui esso è in dislocazione; la seconda parte invece è tratta dalla chiusa dell’episodio di Eurialo e Niso, e in particolare da un intervento in prima persona di Virgilio, che si augura che la propria poesia abbia il potere di eternare la memoria dei due giovani. Com’è evidente, il sostantivo *carmina* subisce uno slittamento semantico: nel centone, il senso non è più quello di “canto, poesia”, bensì quello di “incantesimo”, che Osidio recupera da altri passi dello stesso Virgilio (cf. *Ecl.* 8, 67-68 *...nihil hic nisi carmina desunt. / Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin*; *Aen.* 4, 487 *haec se carminibus promittit solvere mentis*). Cf. Lam.², 167, mentre per un caso analogo nella *Medea* cf. v. 266.

PRIMO CORO (vv. 25-51)

Introduzione

Il primo Coro della *Medea* consta di due grandi sezioni: la prima (vv. 25-34), costituita dall’invocazione a Giove, a Giunone e ad Artemide, cui viene chiesto aiuto a fronte della situazione in cui versa Medea, e la seconda (vv. 35-51), caratterizzata dall’apostrofe ai due protagonisti (in particolare, i vv. 35-41 sono dedicati a Giasone, mentre i vv. 42-51 a Medea), e attraversata dalle tematiche della solitudine conseguente all’abbandono (vv. 35, 36 *quid, o*

pulcherrime coniunx, / potuisti linquere solam) e dei servigi svolti invano in passato (vv. 37-41 *per tot discrimina rerum / nequiquam erepte periclis? / manet alta mente repostum, / tam forti pectore et armis / quaesitas sanguine dotes*). A questi due temi, entrambi afferenti all'area dell'eroina abbandonata, – tipica, come si è già visto, della poesia centonaria (cf. *supra*, *Introduzione* al Prologo) – e già ampiamente preannunciati dal Prologo, se ne affiancano due nuovi, ovvero quello della follia d'amore (vv. 44-46 *nescis, heu perdita, necdum / quae te dementia cepit, / caput obiectare periclis*) e quello della vendetta tramite la spada (vv. 50, 51 *vaginaque eripe ferrum / ferroque avertē mentem*. Per l'interpretazione cf. *infra comm. ad v. 51*), che richiama e precisa l'accento alla futura vendetta che nelle parole di Medea al v. 24 non era che un vago spunto.

Sia a livello strutturale che tematico si ravvisano molti punti in comune con il Prologo, prima fra tutte la movenza caratterizzata da un'invocazione agli dei cui seguono dei versi che sviluppano i temi dell'abbandono e dei servigi. Tale somiglianza non deve stupire; è tipico infatti della tecnica centonaria che, stabilito un tema di partenza (l'abbandono dell'eroina, nella fattispecie, e la richiesta di testimonianza degli dei), esso venga segmentato e poi ricomposto in tutte le varianti possibili, utilizzando di volta in volta fonti virgiliane differenti; più varianti vengono trovate dal poeta, maggiore è la prova che egli dà della propria dimestichezza con il modello, e superiore diventa, di conseguenza, anche il valore della sua opera centonaria. Tale è il motivo per cui molte delle tematiche finora citate saranno protagoniste anche delle successive sezioni della *Medea*, in cui Osidio speriementerà fonti ancora diverse.

Anche in questo caso, dietro alla scioltezza con cui i versi centonari si susseguono si celano delle astuzie del poeta finalizzate a dare coerenza e compattezza ai versi virgiliani agglutinati. Le prime fondamentali accortezze risiedono nell'operazione preliminare della scelta degli emistichi, sicuramente una delle fasi più delicate del lavoro del centonatore.

Tali astuzie compositive sono evidenti soprattutto nel caso dell'invocazione agli dei; qui infatti Osidio non solo estrapola gli emistichi, come nel Prologo (cf. *Introduzione*), da altrettante preghiere virgiliane, appositamente segmentate e ricucite, il che facilita il conferimento dell'andamento innologico secondo i moduli tipici, ma si serve anche di alcune parole o contesti chiave comuni a più versi, che fanno per così dire da ponte tra un verso e l'altro. A titolo d'esempio (per la casistica completa cf. *infra* il commento ai singoli versi), i vv. 25, 26, 29 e 31 si concatenano bene grazie all'elemento comune "Giove" (v. 25 *tum pater omnipotens*; v. 26 *Iuppiter omnipotens*; v. 29 *et pater omnipotens*; v. 31 *Iuppiter*), mentre i vv. 28, 31 e 32 grazie al riferimento condiviso all'episodio di Eurialo e Niso, uno dei contesti-guida di questa parte del centone (per il concetto di "contesto-guida" cf. *supra*, *Prefazione 3.2*).

Un'altra astuzia, più macroscopica e sfruttata in tutta la *Medea*, è l'ampio ricorso al libro quarto dell'*Eneide*, a livello tematico il più affine all'argomento trattato in questo centone, e non a caso contesto-guida *par excellence* di tutta l'opera di Osidio; basti pensare che solo in questo Coro esso è sfruttato 7 volte, a fronte delle 4 del primo e del nono libro, delle 3 del secondo libro, delle 2 del decimo e del settimo, e della singola ricorrenza dei libri terzo, sesto e dodicesimo, e del primo delle *Bucoliche*, che fanno qui la loro prima comparsa.

Tutti i versi di questo Coro, fatta l'unica eccezione del v. 42, sono costruiti con la parte finale degli esametri virgiliani di riferimento. Tre fra questi versi erano già comparsi nel Prologo, come ammesso dalla tecnica centonaria, e molti altri si ripresenteranno nel corso della *Medea*.

Prima del v. 25, nel manoscritto Salmasiano è presente la rubrica *chorus colcitarum* che rende assai problematica e dibattuta l'identificazione dei Cori della *Medea* di Osidio. Tale lezione, priva di senso nella forma in cui è tradita, è andata incontro a due diversi tentativi di correzione dai quali dipende l'interpretazione non solo di questo, ma anche degli altri due Cori del centone, privi nel manoscritto di ulteriori rubriche che ne specifichino un'eventuale differente composizione. Si tratta di *Chorus Colchicarum* dell'Oudendorpius (congettura raccolta dal Burman, *adn. p. 152*), accolta a testo da Salanitro, e di *Chorus Colchidarum* di Riese e Baehrens, accolto da Lamacchia nell'edizione.

Entrambe queste correzioni presentano tuttavia dei problemi: *Colchidarum* di Riese e Baehrens è di dubbia interpretazione (Lam.⁵, 319 riferisce che gli editori lo intendono come “donne della Colchide” e sottolinea che, tuttavia, per la sua formazione sembra piuttosto richiamare a patronimici o in generale a nomi di stirpe sul tipo di *Tindaridae* e *Pelopidae* e sarebbe da intendere dunque come “discendenti di Colco”, “uomini di stirpe colchica”), ma soprattutto non è altrove attestato in latino. Già il Burman faceva notare che “nam a *Colchis* est *Colcha*, *Colchica*, *Colchiaca*, non *Colchida*” (*adn. p. 152*).

D'altra parte, *Colchicarum* di Oudendorpius, derivante dal ben attestato aggettivo *Colchus*, -a, -um (cf. *TLL Onom. II 530*) e da intendere come “donne della Colchide” al seguito di *Medea*, sarebbe anche ben spiegabile paleograficamente (frequente è infatti la confusione tra *t* e *c* nel Salmasiano: cf. v. 228 *celorum* per *telorum*, v. 324 *incendit* per *intendit*, v. 336 *atribus* per *acribus*, v. 453 *ce* per *te*), ma purtroppo genera una serie di incongruenze se si cerca di riferirlo a tutti e tre i Cori del centone.

Da un punto di vista metodologico mi risulterebbe difficile accogliere a testo la congettura di un termine non altrimenti attestato in letteratura, motivo per cui, a differenza di Lamacchia nella sua edizione, eliminerei *Colchidarum* e cercherei piuttosto di esplorare una possibile interpretazione di *Colchicarum*.

Le incongruenze portate da *Colchicarum* (cf. Lam.⁵, 319) sussistono solo entro l'ipotesi di un'unica rubrica da riferirsi a tutti e tre i Cori del nostro centone (argomentata, come si

diceva, dal fatto che nessuno dei Cori successivi è dotato di un'altra rubrica che rettifichi quella posta prima del v. 25), e sono le seguenti:

a) mentre questo primo Coro si mostra del tutto solidale a Medea, il secondo ed il terzo abbracciano, al contrario, un'ottica favorevole a Giasone che non è possibile attribuire alle donne colchiche del seguito di Medea. In particolare, ai vv. 107 ss. il secondo Coro sembra, con le sue parole, partecipare al rito nuziale di Giasone e di Creusa (*velamus fronde per urbem / votisque incendimus aras*), e al v. 130 prorompe in un moto di pietà nei confronti di Creonte (*quaeso, miserescite regi!* cf. *infra comm. ad v. 130*), mentre ai vv. 284 ss. il terzo Coro paragona Medea in preda all'ira prima a una leonessa, poi ad un serpente e infine all'imperversare dei riti bacchici, con immagini e parole che difficilmente potrebbero essere pronunciate dallo stesso Coro dei vv. 25-51;

b) ai vv. 84 ss. Medea, nel contesto del dialogo con Creonte (prima Scena), si esprime al plurale maschile (*nunc victi, tristes (quoniam fors omnia versat) / submissi petimus terram litusque rogamus*), incompatibile dunque con un Coro al femminile;

c) ai vv. 181 ss., ovvero dopo il secondo Coro, Giasone sembra riferirsi ai propri uomini (v. 185, *viri*), per annunciare loro che finalmente possono stabilirsi definitivamente in quella terra: *quod votis optastis, adest: timor omnis abesto. / hic domus, hic patria est, nullum maris aequor arandum; / solvite corde metum tandem tellure potiti / per varios casus. bene gestis corpora rebus / procurate, viri; iuvat indulgere choreis*. In scena ci sono solo il *satelles* ed il Coro, e molto difficilmente Giasone potrebbe riferirsi al *Satelles* poichè parla al plurale: dunque, per esclusione, i *viri* non possono che essere i componenti del Coro, pertanto non identificabili con le *Colchicae*;

d) infine, un'ultima considerazione: un aiuto per l'identificazione di questo Coro potrebbe essere cercato nei precedenti testi tragici incentrati sul mito di Medea, e in particolare nell'omonima tragedia di Seneca, dal Burman in poi riconosciuta da tutti come uno dei principali modelli di Osidio (cf. *supra Prefazione*, par. 3.6 e Canal 1851, p. VIII; Regel 1866, p. 4; Schenkl 1888, p. 549; Mooney 1919, p. 7; Lamacchia⁴, p. 205; Desbordes 1979, p. 84; Salanitro 1981, p.73); tuttavia, in questo caso tale via non aggiunge al quadro tracciato utili indizi: il primo coro senecano è costituito, infatti, da abitanti di Corinto; inoltre, anche al di fuori del primo Coro, consistente in un epitalamio favorevole a Giasone e a Creusa, e dunque molto distante dai versi presi qui in analisi, non è possibile ravvisare alcun canto corale che sviluppi un tema ed una movenza analoghe a quelle del nostro. Un'unica, macroscopica, somiglianza è eventualmente ravvisabile tra il primo Coro di Osidio e il primo stasimo della *Medea* di Euripide, nel fatto che entrambi sono costituiti da un gruppo che, diversamente da quello senecano, si mostra del tutto solidale nei confronti dell'eroina; si tratta, tuttavia, di un gruppo di donne di Corinto, che dunque non aggiunge elementi dirimenti nella scelta tra *Colchidarum* e *Colchicarum*.

Raccolti tali dati, vorrei proporre una soluzione che recupera e amplia un'idea accennata solo brevemente da Lamacchia in un articolo (Lam⁵, 319-21), ma che non è mai stata argomentata essendo stata subito rifiutata a favore di un'altra interpretazione. Sto pensando all'ipotesi di due Cori differenti: il primo di *Colchicarum* appunto, di "donne della Colchide" solidali con Medea che pronuncerebbero i vv. 25-51, ed un secondo di Argonauti solidali con Giasone, che entrerebbe in scena al v. 107 per rimanervi fino alla fine, e cui attribuirei i vv. 107-147 (= secondo Coro), i vv. 284-312 (= terzo Coro) e la battuta dei vv. 317-20.

Oltre a risolvere il problema macroscopico dell'impossibilità di attribuire al medesimo, unico Coro in un primo momento parole solidali con Medea, e in un secondo e in un terzo parole favorevoli a Giasone (cf. punto **a**), tale soluzione renderebbe comprensibili anche le parole di Giasone ai vv. 181-185 (punto **c**): i *viri* sono i suoi compagni di viaggio che, dopo tante peregrinazioni, anelano ad una patria in cui potersi stabilire, e che ora Giasone promette loro in Corinto.

Se è vero che nè la *Medea* di Seneca nè quella di Euripide possono offrire un precedente di un coro di donne colchiche (punto **d**), d'altra parte è altrettanto da prendere in considerazione che lo stesso Seneca offre però degli ottimi paralleli per due cori distinti (si pensi all'*Hercules Oetaeus*, con i due cori di fanciulle ecalie e di donne etole, e all'*Agamemnon*, con i due cori di donne argive – o forse micenee: cf. Tarrant 1976, *ad* vv. 57-107 – e di donne troiane). A ciò si aggiunge che non bisogna dimenticare che chiaramente tali testi tragici a noi giunti aventi come oggetto la donna della Colchide non corrispondono alla totalità delle opere antiche incentrate su tale tema (si ricordi, esclusivamente a titolo d'esempio, quale celebre "assente" la *Medea* di Ovidio): l'idea per un simile Coro potrebbe dunque derivare da un modello a noi sconosciuto, senza contare inoltre che, in alternativa, potrebbe trattarsi di un'innovazione dello stesso centonatore, che in più occasioni si mostra indipendente rispetto alla tradizione a noi conosciuta (si ricordi a questo proposito l'aggiunta dei personaggi del Satelles e dell'ombra di Absirto).

I plurali maschili dei vv. 84, 85 (punto **b**) non costituiscono un grave problema: essi potrebbero essere spiegabili, infatti, come una delle piccole incongruenze dovute alla tecnica centonaria, dal momento che *victi* e *submissi* sono esattamente le lezioni virgiliane, la cui conversione al femminile potrebbe essere sfuggita a Ovidio; oppure, ipotesi ancor più probabile, essi potrebbero essere dovuti al fatto che Medea si stia riferendo non a se stessa e al Coro, bensì a se stessa e ai propri figli, condannati all'esilio al pari della madre (cf. v. 197).

Ipotizzerei dunque la seguente ricostruzione: Ovidio, sulla base dell'autorevole precedente senecano, ha pensato per il suo centone a due Cori, un primo di donne colchiche solidali con Medea, e un secondo di Argonauti, solidali con l'ottica di Giasone. Un copista, trovando il testo privo di rubriche, ha tentato di identificare il Coro osidiano; dopo aver letto il primo dei tre canti corali, il rubricatore può aver pensato in maniera frettolosa al seguito di

donne della Colchide, senza sapere che nel corso del testo sarebbe intervenuto un altro tipo di coro (del resto, che il rubricatore della *Medea* fosse piuttosto sommario e maldestro è dimostrato in più casi: cf. Lam⁵). Ha, così, apposto l'indicazione *Chorus Colchicarum*, che un copista successivo ha trascritto male, mutandolo in *chorus colcitarum*. In questo modo, recuperiamo lo spunto lasciatici dal rubricatore, intervenendo però laddove necessario per integrare un'informazione da lui lasciata incompleta. Per ulteriori elementi, cf. *infra Secondo Coro, Introduzione*.

v. 25 *Rerum cui summa potestas*

“Tu che detieni il sommo potere”. L'emistichio è tratto da *Aen.* 10, 100 [*tum pater omnipotens,*] *rerum cui summa potestas*. Il contesto è il concilio divino in cui Giove stabilisce che gli dei momentaneamente non intervengano sulla battaglia in corso, e lascino che sia il fato a compiersi; l'emistichio in questione, posto subito dopo le parole di Giunone, è estrapolato dai versi che introducono il discorso di Giove stesso. Come per l'*incipit* del Prologo (cf. *supra comm. ad v.* 1), anche per l'esordio del primo Coro Osidio allude a un frangente particolarmente solenne che tale rende anche il tono delle prime parole pronunciate dal Coro (si vedano anche i tre versi successivi (10, 101-103), che descrivono lo straordinario silenzio degli elementi che fa da preludio alle parole di Giove: *eo dicente deum domus alta silescit / et tremefacta solo tellus, silet arduus aether, / tum Zephyri posuere, premit placida aequora pontus*).

L'intero concilio degli dei del decimo libro è una porzione del testo virgiliano particolarmente cara a Osidio, che attinge più volte ad esso, dislocandolo (per il concetto di dislocazione cf. *supra comm. ad v.* 2) in punti diversi del proprio centone (in particolare: 10, 69ⁱⁿ = Hos. Get. 265; 10, 69^{ex} = Hos. Get. 264; 10, 72ⁱⁿ = Hos. Get. 262; 10, 72^{ex} = Hos. Get. 265; 10, 80ⁱⁿ = Hos. Get. 62; 10, 93ⁱⁿ = Hos. Get. 264; 10, 95^{ex} = Hos. Get. 269; 10, 102ⁱⁿ = Hos. Get. 339). Molto sfruttate sono soprattutto le parole di Giunone che, senza contravvenire a nessuna delle norme compositive dei centoni, vengono abilmente concentrate da Osidio nella costruzione di un'unica battuta di Giasone ai vv. 261-65.

Summa potestas del Salmasiano coincide con la lezione di **M^APωγ**, *Macrob.* 6, 2, 26, *Aug. ench.* 3, 11, contro *prima potestas* di **MRaejuvg¹**, *Tib.* Poichè l'alternativa si pone, in questo caso, entro la tradizione di **M** stesso, risulta tendenziosa l'inserzione operata da Lamacchia (Lam.¹ 272) di questo verso all'interno della rassegna dei casi che dimostrano una particolare consonanza del testo osidiano con la tradizione di **M**. Credo pertanto che questo passo sia da eliminare da tale casistica.

v. 26 precibus si flecteris ullis

“se qualche preghiera ti piega”. Il verso corrisponde alla seconda metà di *Aen.* 2, 689 [*Iuppiter omnipotens,*] *precibus si flecteris ullis*. Nel racconto di Enea, Troia è ormai in fiamme, ma Anchise si rifiuta di seguire il figlio per mettersi in salvo. Il verso è estrapolato dalle parole con cui Anchise, di fronte alla visione della testa di Iulo invasa all'improvviso dalle fiamme, si rivolge a Giove per chiedergli di confermare il presagio. Solo dopo tale conferma egli accetterà di partire insieme a Enea. Se confrontiamo per esteso – ovvero considerando anche le metà verso non utilizzate nella *Medea* – *Aen.* 2, 689 con il verso preso a modello per costruire il v. 25 (*Aen.* 10, 100 [*tum pater omnipotens,*] *rerum cui summa potestas*), possiamo svelare due astuzie compositive del poeta centonario: non solo i due versi sono facilmente accostabili per analogia tematica, in quanto riferiti entrambi a Giove, ma sono dotati anche di una *vox communis* (*omnipotens*. Per la *vox communis* cf. *supra comm. ad v. 2*), che agevola ulteriormente la coesione tra il v. 25 e il v. 26. In casi come questo possiamo parlare più precisamente di *vox communis in absentia*, poichè l'elemento comune non entra a far parte del centone, bensì resta nei due emistichi non utilizzati; di conseguenza, l'astuzia compositiva resta nell'“officina” del centonatore, mentre il lettore ha l'impressione di una concatenazione fluente tra i due versi. Di *vox communis in praesentia* si tratta invece nel caso del v. 2 (*et*). Un ulteriore espediente compositivo sfruttato in questi versi è la dislocazione dei due versi consecutivi *Aen.* 2, 689 e 2, 690 (cf. *infra comm. ad v. 27*).

v. 27 et si pietate meremur

“e se siamo degni di pietà”. Il verso è tratto da *Aen.* 2, 690 [*aspice nos: hoc tantum;*] *et si pietate meremur*. Per il contesto si veda il v. 26, con cui il presente emistichio è in dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v. 2*). I versi 26 e 27 sono costruiti da Osidio riproducendo due versi che anche in Virgilio si trovano ad essere consecutivi. Ciò tuttavia non rappresenta una contravvenzione alla norma che Ausonio sintetizza con l'espressione *duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae* (*Cento, praef.* 31, 32), dal momento che a entrare in gioco sono due emistichi, e non due esametri completi (a proposito della norma ausoniana, si veda anche *supra comm. ad v. 1*).

v. 28 nostro succurre labori

“vieni in soccorso al nostro affanno”. Ecco uno degli esempi di ripetizione di un emistichio già impiegato in precedenza (v. 5). Per un'analisi di questo espediente compisitivo, cf. *supra comm. ad v. 2*. La fonte è *Aen.* 9, 404 [*tu, dea, tu praesens*] *nostro*

succurre labori, e il contesto è quello della preghiera che Niso rivolge alla Luna affinché il tiro che sta per scoccare vada a buon segno. Nel nostro verso, la richiesta di soccorso che chiude la sezione dell'invocazione a Giove è posta successivamente alla forma attenuativa introdotta dal *si*, esattamente come in Hos. Get. 4, 5 (*si quid pietas antiqua labores / respicit humanos, nostro succurre labori*), il che riflette la ricerca da parte di Osidio di un certo parallelismo nella costruzione delle preghiere. Il termine *labor* è soggetto ad un lieve slittamento semantico: se nel passo virgiliano esso si riferisce ad un'“impresa” concreta e ben precisa, ovvero il lancio dell'asta (cf. 10, 409 *hunc sine me turbare globum et rege tela per auras*), in entrambi i passi di Osidio esso assume il significato astratto di “affanno”, e si riferisce in modo più generico alle sventure subite da Medea. Per mutamenti o slittamenti semantici, cf. *supra comm. ad v. 9*. Questo caso di *labor* va ad aggiungersi al repertorio di mutamenti semantici di Lam.², in cui esso non compare.

v. 29 et tu, Saturnia Iuno

“e tu, Giunone Saturnia”. Inizia qui la seconda sezione della preghiera di questo Coro, dedicata a Giunone. La fonte è *Aen.* 12, 178 [*et pater omnipotens*] *et tu Saturnia Iuno*. Altro esempio di ripetizione di un segmento di esametro già utilizzato nel Prologo (v. 2. Cf. *supra comm. ad v. 2 et ad v. 28*). Anche in questo caso viene confermata la lezione *Iuno* di M^ω^γ¹, *Serv. Ad v. 176* contro *coniunx* di PRabfgjxg, *Tib.* Continua il gioco della dislocazione della preghiera di Enea di 12, 176 sgg., che tra l'altro offre a Osidio due agganci utili per la costruzione dei versi iniziali di questo primo Coro: il termine *labores* della fine di 12, 177 (*quam propter tantos potui perferre labores*), che può avergli suggerito come sostituzione *nostro succurre labori* del v. 28, e il nesso *et pater omnipotens* di 12, 178, assai simile agli attacchi dei due versi impiegati per costruire il v. 25 e il v. 26 (rispettivamente: *Aen.* 10, 100 [*tum pater omnipotens,*] *rerum cui summa potestas*, e *Aen.* 2, 689 [*Iuppiter omnipotens,*] *precibus si flecteris ullis*). Casi come questo mostrano come la tecnica centonaria si serva delle parole comuni a più esametri come fossero, per così dire, dei ponti che aiutano a creare la concatenazione tra i versi del centone.

v. 30 cui vincla iugalia curae

“cui stanno a cuore i vincoli coniugali”. Verso corrispondente alla seconda metà di *Aen.* 4, 59 [*Iunoni ante omnis,*] *cui vincla iugalia curae*. Ecco ritornare il libro quarto che, anche in questo Coro, come nel resto dell'opera di Osidio, risulta essere la fonte più fertile. Il passo è tratto dalla descrizione dei riti propiziatori eseguiti da Didone su suggerimento della sorella Anna, al fine di evocare sull'unione con Enea il favore degli dei. Non a caso, dunque, viene

chiamata in causa Giunone (il cui nome resta nella parte non utilizzata di *Aen.* 4, 59, ma che, come abbiamo visto, al v. 29 del centone viene recuperato da *Aen.* 12, 178) che, in quanto protettrice dei legami coniugali, si addice perfettamente anche al mito di Medea e Giasone, che nella rottura del vincolo nuziale conosce il proprio tema centrale. Non dimentichiamo che nell'esordio del Prologo (vv. 2-4) Giunone è già stata oggetto della preghiera di Medea stessa, che anche in questo caso chiama in causa la dea in qualità di protettrice dell'unione coniugale (vv. 3-4 *nam te dare iura loquuntur / conubiis*). Ancora una volta, considerando accanto all'emistichio che è entrato a far parte del centone anche quello escluso (*Iunoni ante omnis*), abbiamo l'occasione di svelare ulteriormente il *modus operandi* del centonatore, che potremmo definire un procedere per successive concatenazioni di parole: come i vv. 25, 26 e 29 si concatenano grazie all'elemento comune "Giove onnipotente" (v. 25 *tum pater omnipotens*; v. 26 *Iuppiter omnipotens*; v. 29 *et pater omnipotens*. Cf. anche *infra*, v. 31 *Iuppiter*), così i vv. 29 e 30 si succedono con scioltezza grazie alla condivisione del riferimento a Giunone. La presenza di parole comuni è uno dei fattori basilari della tecnica osidiana, è una linea guida che soccorre il centonatore nella cernita di versi tra i quali possano sussistere buona coesione e fluidità.

Il segmento componente questo verso, come consentito dall'*usus* centonario (cf. *supra comm. ad v. 2*), è riutilizzato anche in un altro Coro, al v. 115, nella descrizione dei riti propiziatori compiuti da Giasone prima del matrimonio con Creusa. In questa seconda attestazione Osidio si riavvicina da un punto di vista situazionale al contesto virgiliano.

v. 31 oculis haec aspicias aequis?

“guardi queste cose con occhi sereni?”. Continua con questo emistichio la stretta concatenazione con i versi precedenti. La fonte è, infatti, *Aen.* 9, 209 [*Iuppiter aut quicumque*] *oculis haec aspicias aequis*, che offre al centonatore un duplice aggancio: non solo contenutistico (ancora una volta si tratta, infatti, dell'episodio di Eurialo e Niso, già sfruttato al v. 28 e, come vedremo, recuperato anche nel v. 32. Qui in particolare siamo nel frangente in cui Niso cerca di convincere Eurialo a desistere dall'impresa per poter dare a lui, in caso di fallimento, una degna sepoltura), ma anche lessicale (per l'ennesima volta l'*incipit* virgiliano chiama in causa Giove, il che porta all'allineamento di questo verso con i vv. 25, 26 e 29 – cf. *supra comm. ad v. 30* –). La concatenazione di contesti e di parole crea via via una rete sempre più fitta, e conferma sempre più l'ipotesi che Osidio procedesse individuando preliminarmente delle sezioni del testo virgiliano che risultassero tematicamente adattabili al mito di Medea, cercando poi all'interno di queste dei versi che avessero delle parole in comune, e che grazie a questo risultassero più facilmente agglutinabili.

La stessa fonte virgiliana era già stata utilizzata al v. 6 del Prologo (Cf. anche *supra comm. ad v. 2*), in una porzione leggermente superiore (*aut quicumque oculis haec aspicias aequis*). Al v. 31, diversamente da Virgilio e dal v. 6 della stessa *Medea*, al segmento viene dato un tono interrogativo. La movenza qui cercata è, infatti, di altro tipo: non si tratta più di un'invocazione indefinita, introdotta dal *quicumque*, rivolta al dio ignoto, bensì di un'apostrofe molto precisa a Giunone in cui si coglie un tono di denuncia da parte del Coro di una situazione cui la dea, in quanto protettrice dei *vincla iugalia*, non può guardare con occhio benevolo.

In questo caso, il testo di Osidio coincide con la lezione *aspicias* di **P**, contro *aspicit* di tutti gli altri manoscritti. La seconda persona è qui indispensabile, poichè il soggetto si sta riferendo a Giunone in modo diretto; l'apostrofe alla dea può così allinearsi alle adiacenti invocazioni a Giove e ad Artemide (v. 28 *succurre*; v. 34 *reponis*).

v. 32 nemorum Latonia custos

“figlia di Latona, protettrice dei boschi”. La fonte virgiliana è *Aen.* 9, 405 [*astrorum decus et] nemorum Latonia custos*. Proceede la continuità contenutistica con i versi precedenti: ancora una volta Osidio attinge all'episodio di Eurialo e Niso (in particolare, all'invocazione alla Luna da parte di Niso), dislocato tra questo verso e i vv. 28 e 31 (cf. anche *supra comm. ad v. 2*). La preghiera ad Artemide, figlia di Latona e identificata con Diana, è costruita dal centonatore in perfetto parallelismo con la precedente preghiera a Giunone: essa consta infatti di tre versi, tra i quali nel primo viene identificata la divinità, nel secondo ne viene espresso un attributo, e nel terzo è presente una domanda che esprime incredulità e indignazione per l'accaduto.

v. 33 triviis ululata per urbes

“invocata con urla nei trivii per le città”. Il verso di riferimento è *Aen.* 4, 609 [*nocturnisque Hecate] triviis ululata per urbes*, tratto dalla maledizione scagliata da Didone su Enea, già utilizzata ai vv. 2 e 7 del Prologo (rispettivamente, i segmenti *et Dirae ultrices* e *accipite haec meritumque malis advertite numen*). Nel contesto virgiliano, esattamente come in quello centonario, è appena stata invocata Giunone, il che offre a Osidio un ottimo aggancio. Nel modello, *triviis ululata per urbes* è un attributo di Ecate (per l'atto dell'*ululare* riferito a Ecate cf. anche *Ov. Met.* 14, 403 ss. *longis Hecaten ululatibus orat*), mentre *nemorum Latonia custos* del verso centonario precedente si riferisce a Diana-Artemide; avvicinando i due versi, Osidio riferisce a Diana un attributo di Ecate, giocando sul fatto che l'invocazione con urla è un'usanza comune al culto di entrambe le dee. (cf. *Serv. Auct. ad*

Buc. 3, 26 in triviis] consuetudo enim fuerat ut per trivia et quadrvia ulularent et flebile quiddam in honore Dianae canerent rustici ad reddendam Cereris imitationem, quae raptam Proserpinam in triviis clamore requirebat. Novimus autem eandem esse Proserpinam quam Dianam. Sic in Aen. <4, 609> nocturnisque Hecate triviis ululata per urbes). Un fenomeno analogo avviene al v. 115, in cui la tutela del vincolo nuziale, riferita nel modello a Giunone, si trova ad essere epitetto di *Phoeboque patrique Lyaeo*.

Il segmento *triviis ululata per urbes* è utilizzato anche al v. 298, ancora una volta in un Coro, ma con la sostituzione di *triviis* con *furit*.

v. 34 sic nos in sceptrā reponis?

“così ci riponi sul trono?”. Il verso di riferimento è *Aen. 1, 253 [hic pietatis honos?] sic nos in sceptrā reponis?* Venere si rivolge a Giove, preoccupata per la sorte dei Troiani, la cui rotta è stata deviata da Giunone causando un notevole allontanamento dalla meta promessa. La movenza, che esprime preoccupazione, delusione ed ira, è simile a quella del v. 21 (*haec pro virginitate reponit?*). L'utilizzo di una stessa parola – in questo caso, del verbo *repono* – a distanza di pochi versi è un tratto tipico della tecnica centonaria (cf. *infra comm. ad vv. 4-5, 171-72, ecc.*), e rivela uno dei criteri adottati dal centonatore per aiutarsi nella cernita degli emistichi virgiliani.

v. 35 quid, o pulcherrime coniunx

“come, o sposo bellissimo”. Il verso corrisponde all'*explicit* di *Aen. 10, 611 [cui Iuno summissa:] quid, o pulcherrime coniunx*, in cui Giunone si rivolge a Giove. Si noti l'analogia con il verso precedente, in cui era ancora Giove ad essere apostrofato, questa volta da Venere: è sempre più palese la ricerca da parte del centonatore di continue astuzie finalizzate ad una buona concatenazione dei propri versi.

Lo stesso emistichio è utilizzato anche nella seconda parte di *Alceste* 87 [*tum sic pauca refert:*] *Quid, o pulcherrime coniunx?*, in cui Alceste, vedendo il marito turbato a seguito del responso del dio, si informa sulla causa del suo sconforto. A differenza dei due versi virgiliani e osidiani, qui il *quid* non è legato a nessun verbo, bensì ha valore esclamativo (“e che?”). Per il particolare rapporto che lega i due centoni *Medea* e *Alceste* cf. *supra comm. ad v. 12*.

v. 36 potuisti linquere solam

“hai potuto lasciarla sola”. Il verso è tratto da *Aen.* 9, 482 [*sera meae requies,*] *potuisti linquere solam*, dove è pronunciato dalla madre di Eurialo che, informata della morte del figlio, prorompe in un pianto disperato in cui gli rimprovera di non poter più essere il conforto della sua vecchiaia e di non averle neppure concesso il saluto supremo. A differenza del modello virgiliano, in cui la donna si riferisce a se stessa, qui il Coro si riferisce a Medea in terza persona. Il fatto che il pronome (*me*) nella fonte risulti sottinteso consente al centonatore di adattare l'emistichio al proprio contesto senza modificarne l'aspetto esteriore. Quella dello sfruttamento del sottinteso virgiliano è un'altra delle astuzie predilette da Osidio, che risulta tra l'altro molto rappresentativa della “sfida” alla base del gioco centonario, consistente nel tentativo di adattare il verso virgiliano a nuovi significati senza tuttavia modificarne le parole (per altri esempi cf. *infra comm. ad vv.* 40-41). Ritorna ancora una volta la sezione riguardante Eurialo e Niso che, come abbiamo visto, il centonatore ha selezionato tra le fonti principali di questo coro (cf. il commento ai vv. precedenti). A ritornare è anche il tema dell'abbandono e della conseguente solitudine (*linquere solam*), *leitmotiv* dell'opera di Osidio (cf. soprattutto l'introduzione al Prologo).

v. 37 per tot discrimina rerum

“attraverso tante situazioni critiche”. Il verso si ricava dalla seconda parte di *Aen.* 1, 204 [*per varios casus,*] *per tot discrimina rerum*, in cui Enea sta esortando i compagni ad affrontare le future traversie e a proseguire il viaggio verso il Lazio. Contesto virgiliano e contesto centonario risultano ben sovrapposti grazie alla stretta analogia tematica: nel modello, i *discrimina rerum* sono i pericoli che attendono ancora i Troiani prima della fondazione della nuova patria, e nel centone essi sono i pericoli attraverso cui Giasone è passato al fine dell'ottenimento del vello d'oro. In entrambi i casi si tratta dunque delle prove cui i protagonisti dell'impresa sono sottoposti perchè essa vada a buon fine. L'intero verso 1, 204 è utilizzato anche nella battuta di Medea al v. 155, in cui i *discrimina rerum* sono un concetto perfetto nel contesto dell'azione del *revolvere* (cf. v. 157 *sed quid ego haec autem nequiquam ingrata revolve?*) che Medea sta attuando in presenza della Nutrice a proposito degli aiuti invano elargiti a Giasone in passato. Il segmento *per varios casus* è utilizzato inoltre al v. 184 del nostro centone, in cui Giasone assicura ai propri compagni che, dopo tante traversie, sono finalmente giunti a destinazione (per questo passo cf. *supra Introduzione*, punto c). Il medesimo segmento compare anche nell'*incipit* del v. 10 del *De alea*, dove il termine *casus* sta ad indicare però l'avvicendamento casuale dei dadi.

v. 38 nequiquam erepte periclis?

“tu, strappato invano ai pericoli?”. Il verso corrisponde alla seconda parte di *Aen.* 3, 711 [*deseris, heu, tantis*] *nequiquam erepte periclis!* Anche in questo caso, la scelta di Osidio si radica nell’ analogia tematica tra il contesto virgiliano e quello centonario: Enea, infatti, lamenta l’ abbandono del padre Anchise, che muore in Sicilia, e i pericoli ai quali l’ ha sottratto invano, come il Coro lamenta l’ abbandono subito da Medea e, ancora una volta, i pericoli cui Giasone è scampato grazie a Medea stessa. L’ intera movenza dei due gruppi di versi – virgiliano e centonario – è simile: all’ invocazione del padre/dello sposo corredata da attributo positivo seguono i versi relativi all’ abbandono e alle vicissitudini scampate invano (cf. *Aen.* 3, 710-11 *hic me, pater optime, fessum / deseris, heu, tantis nequiquam erepte periclis!* e *Hos. Get.* 35-38 *quid, o pulcherrime coniunx, / potuisti linquere solam, / per tot discrimina rerum / nequiquam erepte periclis?*). Un segmento leggermente più ampio di *Aen.* 3, 711 è sfruttato da Osidio anche al v. 209, in una battuta in cui Medea attua un ultimo, vano tentativo di muovere Giasone a compassione, ricordandogli gli aiuti da lei elergiti in passato.

v. 39 manet alta mente repostum

“rimane impresso nel profondo del cuore”. Il verso corrisponde alla seconda metà di *Aen.* 1, 26 [*exciderant animo;*] *manet alta mente repostum*, che si riferisce al giudizio di Paride, il cui carattere oltraggioso Giunone serba ancora vivo nell’ animo, e che è per lei attuale fonte d’ ira nei confronti dei Troiani. Lo stesso segmento compone la seconda parte di *Alceste* 145 [*oblitus natorum;*] *manet alta mente repostum*, dove è riferito al volto e alle parole di Alceste, che Admeto giura di conservare vivi nella memoria. Tale verso presenta due problemi: la sostituzione di *oblitus fatorum* (*Aen.* 5, 703) con il nesso non virgiliano *oblitus natorum*, e l’ ipermetria, accettata da Salanitro nella sua edizione (Salanitro 2007, 51) quale irregolarità dovuta alla tecnica centonaria. Per un caso analogo nel nostro centone, cf. *supra comm. ad v.* 6.

vv. 40, 41 tam forti pectore et armis / quaesitas sanguine dotes

“che la dote fu procurata con il sangue / con così forte animo e con le armi”. Il v. 40 deriva da *Aen.* 4, 11 [*quem sese ore ferens,*] *quam forti pectore et armis* dove Didone, già preda della passione per Enea, al cospetto della sorella Anna prorompe in un elogio del capo troiano. Il v. 41 è tratto invece da *Aen.* 7, 423 [*rex tibi coniugium et*] *quaesitas sanguine dotes*, in cui Alletto istiga Turno a lottare per le nozze e per la dote che il nemico straniero sta tentando di sottrargli ingiustamente. Il periodo compreso nei vv. 39-41, da analizzare insieme, così come tradito dal Salmasiano è grammaticalmente sconnesso: *manet alta mente*

repostum / quem forti pectore et armis / quaesitas sanguine dotes. Il problema risiede nei due accusativi *quem* e *quaesitas*, che all'interno di tale periodo sono grammaticalmente inconciliabili. Tale inconciliabilità nasce dal modo in cui i due versi cui essi appartenevano sono stati tagliati. In particolare, *quem* e *quaesitas* erano retti da un verbo che è rimasto o nella parte inutilizzata del verso (è il caso di *ferens* in *Aen.* 4, 11 *quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis*), o nel verso successivo (come è accaduto per *abnegat* di *Aen.* 7, 423-24 *rex tibi coniugium et quaesitas sanguine dotes / abnegat*). Privati del proprio verbo reggente, entrambi gli accusativi necessitano di una nuova segmentazione della frase che li ri giustifichi grammaticalmente.

A questo problema comune sia a *quem* sia a *quaesitas* e generato dalla tecnica centonaria se ne aggiunge un altro a proposito di *quem*, legato questa volta alla tradizione del testo: l'unico manoscritto virgiliano a riportare *quem* è **F**, che tuttavia già **F**² correggeva in *quam*, che è la lezione di tutti gli altri manoscritti. Se *quem* è giustificabile con difficoltà in Virgilio (tutti gli editori stampano infatti *quam*, con l'unica eccezione di Markland, *ad Statii Silv.* 5, 3, 46) dove esso è una probabile ripetizione del *quem* posto all'inizio dello stesso v. 11, esso in *Osidio* risulta del tutto inspiegabile; questo è il motivo per cui tutti gli editori della *Medea*, antichi e moderni, stampano *quam*. La scelta, ampiamente supportata dai manoscritti virgiliani, sembra ben giustificabile anche in termini di genesi dell'errore, che potrebbe risalire al copista della *Medea* che, avendo nell'orecchio *Aen.* 4, 11, analogamente al copista di **F**, invece di scrivere *quam* può aver ripetuto il *quem* di inizio verso.

Accanto al problema di *quem*, resta quello di *quaesitas*, privato del verbo reggente *abnegat*. Le vie percorse finora dagli editori sono:

- a) l'integrazione di un verso virgiliano foriero di un verbo reggente (Burman, Baehrens, Riese: *Aen.* 6, 111 *medioque ex hoste recepit*; Mooney: *Aen.* 5, 212 + 6, 111);
- b) la correzione di *quaesitas* in *quaesitae* (Klotzius);
- c) l'introduzione di una lacuna tra il v. 40 e il v. 41 (Salanitro).
- d) la conservazione del testo tradito (salvo il *quam* universalmente accettato), sottintendendo però un *fuerit* al v. 40 e un *esse* al v. 41 (Lam. p. 23, *Grammaticalia*).

L'operazione di integrazione di un verso o di un segmento virgiliano laddove il testo centonario risulti problematico è tipica della fase più antica degli studi sui centoni, ma è oggi comunemente riconosciuta quale inadeguata da un punto di vista metodologico, e in quanto tale evitata. Per quanto possa senza dubbio contribuire alla costruzione di un periodare più sciolto ed elegante, essa infatti risulta essere un'operazione del tutto arbitraria, che porta assai lontano dal testo così come il centonatore l'ha costruito. Scartata tale ipotesi, rimaniamo dunque con le altre vie proposte dagli editori. Credo tuttavia che il testo tradito, per quanto frutto di tre suture piuttosto ostiche, possa trovare una giustificazione più semplice: correggendo *quam* in *tam* e sottintendendo un unico *esse*, si viene a creare

un'infinitiva soggettiva entro cui *quaesitas* trova una nuova ragion d'essere. I tre versi verrebbero a configurarsi nel modo seguente: *manet alta mente repostum / tam forti pectore et armis / quaesitas sanguine dotes* (sottint. *esse*), ovvero “rimane impresso in fondo al cuore / che la dote fu procurata col sangue / con così forte animo e con le armi”, dove l'intera proposizione *quaesitas sanguine dotes (esse)* è soggetto di *manet alta mente repostum*. (Paralleli per *tam*: cf. *Appendice 4*). A sostegno di quest'ipotesi depone il fatto che lo sfruttamento del sottinteso non è un'operazione casuale, bensì proprio una delle astuzie tipiche dell'*usus* osidiano. Un esempio è quello del v. 65 (cf. *infra comm.*) in cui, venuto meno il predicato verbale *ducunt* di *Aen.* 5, 7, escluso dal centone, Osidio riesce a creare una nuova frase grammaticalmente corretta reinterpretando *notumque*, che nel modello era aggettivo sostantivato, quale nome del predicato di un nuovo predicato nominale il cui verbo essere è sottinteso. Ai vv. 105 e 129 (*forte facis propere, thalamo deducere adorti*) l'astuzia viene applicata in senso inverso: quello che in Virgilio era un indicativo perfetto con verbo essere sottinteso (*adorti*, con *sunt* sottinteso: cf. *Aen.* 6, 397 *hi dominam Ditis thalamo deducere adorti*, riferito a Teseo e Piritoo, che cercarono di rapire Proserpina dall'Ade), da Osidio viene reinterpretato come vocativo di un participio perfetto (“o voi che vi accingete a condurre (Creusa) al talamo”). Altrove, il fatto che nel modello il verbo essere risulti sottinteso viene sfruttato dal centonatore per passare dalla terza persona virgiliana alla seconda di cui egli necessita nel proprio contesto: così accade al v. 254 *in regnis hoc ausa tuis* (*tibicen* nel centone come in Virgilio), in cui Giasone si rivolge direttamente a Medea che è lì presente (*ausa es*), servendosi tuttavia delle parole dette da Venere a Nettuno per riferirsi in terza persona a Giunone (*ausa est*).

L'astuzia del sottinteso non si limita all'ambito dei verbi: un altro campo di applicazione è, infatti, quello dei pronomi. Oltre al caso di *me/eam* del v. 36 (cf. *supra*), si veda anche quello del v. 150 (*taedet caeli convexa tueri*), in cui Medea commisera in prima persona la propria situazione: nel modello (*Aen.* 4, 450-51 *tum vero infelix fatis exterrita Dido / mortem orat; taedet caeli convexa tueri*) è sottinteso un accusativo che si riferisce in terza persona a Didone (*eam*), e Osidio sfrutta il fatto che esso non sia espresso per sottintendere un accusativo di prima persona (*me*). Grazie a piccole finezze di questo tipo, Osidio Geta riesce a modificare la sostanza del testo virgiliano senza tuttavia mutarne di fatto l'aspetto esteriore, esattamente come richiesto dal “gioco” centonario.

Resta, a questo punto, da definire a chi questo periodo sia riferito, poichè i vv. 39-41 si trovano in una posizione mediana tra i vv. 35-38, riguardanti Giasone, e i vv. 42 ss., che parlano invece di Medea. Trattandosi di un Coro che si sta esprimendo a favore di Medea, difficilmente i concetti di *forti pectore* e di *quaesitas sanguine dotes* possono essere riferiti a Giasone. Mi sembra più plausibile che il referente sia Medea, e che in particolare *forti pectore* sia quello della donna della Colchide, che le armi siano quelle magiche di Medea,

grazie alle quali Giasone è riuscito a superare tutte le prove imposte da Eeta, e che il sangue sia quello del fratello Absirto, sacrificato all'impresa e già rammentato al v. 9. L'idea che gli aiuti forniti a Giasone per il superamento di tali prove costituiscano la dote di Medea è espressa dall'eroina anche in Ovid. *Epist.* 12, 199-203 *Dos ubi sit, quaeris? Campo numeravimus illo, / qui tibi laturo vellus arandus erat. / Aureus ille aries villo spectabilis alto / dos mea, quam, dicam si tibi "redde", neges. / Dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus* e in Sen. *Med.* 486-499 *nil exul tuli / nisi fratris artus: hos quoque impendi tibi; / tibi patria cessit, tibi pater frater pudor - / hac dote nupsi. redde fugienti sua.*

I vv. 39-41 sono un esempio lampante dell'operazione di risegmentazione e di rideterminazione grammaticale cui il testo virgiliano è sottoposto in seno alla tecnica centonaria: l'espressione *manet alta mente repostum* è predicato non più di una serie di sostantivi (*Aen.* 1, 27, 28 *iudicium Paridis, iniuria, genus invisum e honores*), bensì di una proposizione soggettiva; *quam forti pectore et armis* perde il tono esclamativo che aveva in *Aen.* 4, 11, e *quaesitas sanguine dotes*, privato del verbo originale, si ricolloca grammaticalmente grazie ad un verbo nuovo. Questi versi sono quindi una spia non solo della tensione cui il poeta centonario sottopone il modello, ma anche delle difficoltà che egli si trova ad affrontare, e dell'ingegno e dell'originalità necessarie per risolverle.

Lo stesso segmento *quaesitas sanguine dotes* è presente anche al v. 253 della *Medea* (vv. 250-53, Medea a Giasone: *heu tot incassum fusos patiere labores, / nec venit in mentem sudans sub vomere taurus, / iam gravior Pelias et aena undantia flammis / squamosusque draco et quaesitas sanguine dotes?*). Lam.¹, 260 questa volta corregge *quaesitas* in *quaesitae* (proposta risalente già a Klotzius) e classifica l'errore tra i casi di dittografia in Osidio. Tuttavia, in questo caso il testo tradito può, a ben vedere, essere compreso senza ricorrere ad alcun intervento (scelta di Schenkl 1888, p. 546); analogamente al v. 41 da poco analizzato, da considerare parallelamente a questo, è sufficiente sottintendere un *esse*. Si viene così a creare un'infinitiva dipendente dal precedente *nec venit in mentem*: "e non ti tornano alla memoria il toro che sudava sotto al giogo, / Pelia già alquanto anziano / e la caldaia di bronzo che bolliva sul fuoco, / il serpente squamoso, e che la dote fu procurata con il sangue?". Ciò che non soddisfa Lamacchia (e presumibilmente insieme a lei anche gli editori più antichi Baehrens e Riese, che stampano *quaesitae*) in questa costruzione è la *variatio* piuttosto forte - anche se ancor più forte pare la *variatio* che si creerebbe ai versi 40-41 sottintendendo prima *fuert* e poi *esse* proposti dalla stessa studiosa - ; tuttavia, due sono i fattori favorevoli al testo tradito da tener presenti: da un lato, la lingua centonaria, che molto spesso per la sua stessa natura, per dir così, di *patchwork* è di necessità caratterizzata da salti logici e, talvolta, da vere e proprie forzature sintattiche e semantiche ben più ardue di questa semplice *variatio*; dall'altro, l'*usus* di Osidio, che testimonia altri casi di *variatio*. Uno assai simile al nostro è, a titolo d'esempio, quello dei vv. 10, 11 del Prologo: *quid Syrtes aut*

Scylla mihi, quid vasta Charybdis / profuerit mediosque fugam tenuisse per hostis?. In conclusione, i due versi 41 e 253, entrambi spiegabili con la medesima operazione, legata ad una delle astuzie più care ad Osidio, si analizzano e si sostengono a vicenda. Questi due casi possono essere addotti come esempio significativo di come il riconoscimento e la ricostruzione degli espedienti compositivi messi in atto dal centonatore, oltre ad introdurci nel cuore del metodo compositivo dell'autore, possano avere un risvolto di utilità anche nell'ambito dell'esegesi testuale.

v. 42 *felix, heu nimium felix*

“felice, ahimè troppo felice”. Segmento tratto da *Aen.* 4, 657 *felix, heu nimium felix, [si litora tantum]*. E' uno dei frangenti più patetici di tutta l'*Eneide*: Didone ha già snudato la spada con cui si suiciderà, e queste sono le sue ultime parole prima di morire. La regina sta dicendo che “felice, troppo felice” sarebbe stata se solo le navi troiane non fossero mai giunte ai lidi del suo regno. La situazione è perfettamente parallela a quella di Medea, la cui felicità sarebbe rimasta inviolata nell'ipotesi in cui le navi degli Argonauti non fossero mai approdate alla Colchide. Anche questa volta, dunque, la scelta di Osidio è assai felice.

v. 43 *dum fata deusque sinebant!*

“finchè il fato e la divinità lo permettevano!”. Il segmento corrisponde a *Aen.* 4, 651 [*dulces exuviae,*] *dum fata deusque sinebant* e, come il v. precedente, appartiene alle ultime parole pronunciate da Didone prima di morire. La lezione *sinebant* del Salmasiano coincide con quella di **FP²ρωγ**, *Macrob.* 4, 6, 10 contro *sinebat* di **MPbn**, *Serv.*, *Tib.* Esiste una fitta rete di corrispondenze tra questo verso della *Medea*, il contesto virgiliano d'origine e l'*Alceste*: il segmento *dum fata deusque sinebant* è utilizzato anche nell'*explicit* del v. 118 dell'*Alceste*, il cui *incipit* è costituito da un altro segmento virgiliano altrettanto presente nella *Medea* (o *dulcis coniunx*, *Aen.* 2, 777 e *Hos. Get.* 195). Inoltre, il v. subito precedente dell'*Alceste* (v. 117), è costruito con il v. dell' *Eneide* anch'esso subito precedente (*Aen.* 4, 650 *incubuitque toro dixitque novissima verba*). Infine, stretto è il parallelismo situazionale tra il frangente virgiliano e quello dell'*Alceste*: sia Didone sia Alceste si accingono a morire per volontà propria, e queste sono le ultime parole che pronunciano prima di togliersi la vita. Del rapporto del tutto particolare che lega la *Medea* e l'*Alceste* si è già accennato più volte (cf. *supra comm. ad v. 12 et 35*).

v. 44 nescis, heu perdita, necdum

“ancora non sai, ahimè, sventurata”. Il segmento è tratto da *Aen.* 4, 541 [*invisam accipiet?*] *nescis heu, perdita, necdum*, in cui Didone, ormai certa dell'imminente partenza di Enea, considera le varie possibilità che le rimangono per il futuro. Nel testo virgiliano, *necdum* aveva la funzione di congiunzione, e si legava a *sentis* del verso successivo (542 *Laomedontae sentis periuria gentis?* Ovvero “ahimè, sventurata, ignori e ancora non conosci gli spergiuri della stirpe di Laomedonte?”); in seguito al taglio operato dal centonatore, *necdum* muta la sua funzione in quella meno diffusa di avverbio, legato a *nescis*. Ecco dunque un altro caso di risegmentazione del testo virgiliano in seno al nuovo contesto (cf. anche *supra comm. ad v. 17 et 41*).

Lo stesso segmento è presente al v. 199 del nostro centone, dove però è tradito con una variazione rispetto al testo virgiliano: *nescis, heu perdita, nescis*. Due fattori depongono a sfavore del ripristino dell'originale *necdum* al v. 199: in primo luogo il v. 265 del *Cento Probae*, in cui è tradito *heu perdita, nescis*, che potrebbe essere spia della circolazione di tale segmento nei repertori cui i centonari attingevano anche in questa variante leggermente diversa dal modello; a favore di ciò depone il fatto che Osidio (v. 200) e Proba (v. 266) a *heu perdita nescis* fanno seguire il medesimo verso, ovvero *Aen.* 4, 561 *nec quae te circum stent deinde pericula cernis*, il che rafforza l'idea che entrambi avessero attinto al medesimo repertorio, in cui i due segmenti erano catalogati in posizione ravvicinata.

In secondo luogo, a favore di *nescis* depone l'errore presente nel verso successivo della *Medea* (200 *nec quae te circumstent deinde pericula cernis*), in cui invece del virgiliano *cernis* è tradito *nescis* (concordemente e plausibilmente corretto dagli editori in *cernis*), che in un altro *nescis* alla fine del v. 199 trova una sua ragionevole spiegazione. Baehrens, presumibilmente in virtù del confronto con il segmento *nescis, heu perdita, nescis* del v. 199, nell'apparato relativo al v. 44 scrive “*necdum] nescis puto*”. In questo caso, tuttavia, la correzione non è necessaria dal momento che il testo tradito, oltre che rispecchiante alla lettera il modello virgiliano, non presenta alcuna asperità grammaticale nè stilistica.

v. 45 quae te dementia cepit

“quale follia ti prese”. Con questo emistichio fanno la loro prima comparsa le *Bucoliche*, tra le opere di Virgilio la meno sfruttata nella *Medea*. Il segmento potrebbe essere tratto sia da *Ecl.* 2, 69 [*Ah, Corydon, Corydon,*] *quae te dementia cepit?* sia da *Ecl.* 6, 47 [*Ah, virgo infelix,*] *quae te dementia cepit?*; in tutti e due i contesti, infatti, la *dementia* è quella di amanti infelici (Coridone nel primo caso, Pasifae nel secondo), entrambi ben associabili a Medea. Tale collegamento risulta particolarmente calzante, e non a caso è utilizzato altre due volte da Osidio: al v. 262, in cui la *dementia* è, esattamente come nel nostro Coro, la follia

d'amore di Medea (vv. 262-65 *quis deus in fraudem, quae <te> dementia cepit / commaculare manus, fraterna caede penates? / aut ego tela dedi aut vitam committere ventis / hortati sumus? quae dura potentia nostra?*). In questa sua battuta, a fronte degli aiuti avuti in passato che Medea gli sta rinfacciando, Giasone declina le proprie responsabilità e chiama in causa la *dementia* d'amore di Medea quale ispiratrice delle azioni della donna. Il segmento ricompare inoltre nell'ultima parte del secondo Coro, in cui vengono fatti tre *exempla* mitici di uomini che hanno osato sfidare gli dei: la *dementia*, non più dunque di carattere erotico, è quella di Marsia, che sfidò Febo nell'arte del flauto (vv. 135-38 *quae te dementia cepit, / saxi de vertice pastor, / divina Palladis arte / Phoebum superare canendo?*). Pochi versi più avanti, *demens* è anche Penteo, che vede le schiere delle baccanti da cui poco dopo sarà dilaniato (vv. 144-45 *demens videt agmina Pentheus: / caput a cervice revulsum*).

Questo segmento delle *Bucoliche* ha avuto fortuna anche in altri esemplari di poesia centonaria: esso compare, infatti, anche al v. 47 dell'*Hippodamia* e in *De alea* 99. Nel primo caso, si tratta dell'*incipit* del dialogo tra Enomao e Pelope; il re sanguinario chiede al giovane, chiamandolo *moriturus*, quale follia d'amore l'abbia colto tale da indurlo a desiderare l'unione con Ippodamia (vv. 47-49 *quo, moriture, ruis? quae te dementia cepit? / aut quisquam ignarum conubia nostra petentem / iussit adire domos?*). Nel *De alea* si tratta invece di un altro tipo di *dementia*, legato alla follia che prende il giocatore di dadi che, dopo aver perso tutto, vuol tornare a giocare (vv. 99-100 *quo, moriture, ruis? quae te dementia ducit? / non vires alias conversaque numina sentis?*). Oltre alla sostituzione di *cepit* con *ducit*, non estranea alla tecnica centonaria e in particolare al *De alea* che, rispetto agli altri centoni, mostra un numero maggiore di asperità linguistiche e di mutamenti rispetto al modello virgiliano, c'è qui da notare che l'emistichio associato a *quae te dementia cepit* per completare l'esametro è lo stesso di *Hippodamia* 47 (*quo, moriture, ruis?*). Questo particolare, unitamente alla notevole ricorrenza del segmento *quae te dementia cepit* in più centoni, aggiunge un ulteriore elemento all'ipotesi dell'esistenza di un repertorio di versi virgiliani cui attingevano gli autori di centoni (cf. *supra comm. ad v. 12*).

v. 46 caput obiectare periclis?

“a esporre la vita ai pericoli?”. Il segmento è tratto da *Aen. 2, 751 [per Troiam et rursus] caput obiectare periclis*; si tratta di Enea che, avendo smarrito Creusa durante la fuga da Troia incendiata, disperato, torna sui suoi passi, pronto a riaffrontare tutti i pericoli da poco superati pur di ritrovare la moglie. Anche nel caso di Medea si tratta di un *caput obiectare periclis* per la persona amata. L'analogia tra modello e centone, oltre che nell'atto di coraggio dei due personaggi in gioco, sta anche nell'esito negativo della vicenda: come Enea

non ritrova Creusa, perchè così non vogliono i Fati, così Medea, ben presto abbandonata da Giasone, rischia invano la propria vita.

Lo stesso emistichio ritorna in *Alceste* 12, nel contesto della narrazione dell'antefatto della storia di Alceste e Admeto (Admeto cattura il cinghiale e il leone, e ottiene così in sposa Alceste dal padre Pelia); in particolare, si tratta di Admeto che si accinge alla difficile battuta di caccia. Anche qui, l'atto dell'esporsi ai pericoli è un tributo alla persona amata e, come nel caso di Medea, prevede una serie ben precisa di prove.

v. 47 haec nos suprema manebant

“queste erano le ultime cose che ci attendevano”. Sono le parole che Enea pronuncia in *Aen.* 7, 128 [*haec erat illa fames,*] *haec nos suprema manebant*. I Troiani, da poco sbarcati sulla foce del Tevere, sono così affamati da mangiare persino le mense; in questo gesto, Enea riconosce la profezia del padre Anchise, secondo cui egli avrebbe capito di essere finalmente giunto nella nuova patria il giorno in cui la penuria di cibo avrebbe costretto i Troiani a cibarsi anche delle mense. *Haec suprema* è per Enea e per il suo seguito l'ultima prova da superare prima di porre fine ai travagli, ovvero la sopportazione della fame. Per Medea e per il Coro a lei solidale si tratta invece dell'abbandono e di tutto ciò che ne consegue. La lezione *manebant* del Salmasiano coincide in questo caso con **R**, contro il singolare *manebat* di tutti gli altri manoscritti.

v. 48 hoc ignes araeque parabant?

“questo le fiamme e gli altari ci preparavano?”. Osidio attinge ancora una volta al quarto libro (*Aen.* 4, 676 [*hoc rogas iste mihi,*] *hoc ignes araeque parabant?*). Si tratta, in particolare, delle parole disperate che Anna rivolge alla sorella Didone che giace morta sulla pira; il tono del contesto è carico di un misto di sgomento, di disinganno e di ira che si addice perfettamente all'animo di Medea e di conseguenza del Coro, che mostra qui una forte empatia nei suoi confronti. Non a caso, le parole di Anna erano già sfruttate al v. 8 del Prologo (*quid primum deserta querar* = *Aen.* 4, 677ⁱⁿ). Per il diverso senso che *ignes araeque* assumono in Virgilio e in Osidio, cf. Lam², 179: mentre nel modello si tratta concretamente della pira su cui Didone si suicida, nel centone l'espressione si riferisce a un fausto avvenimento passato – le nozze, probabilmente – che, contro le aspettative di Medea, è giunto a tristi conseguenze.

v. 49 nostram nunc accipe mentem

“ascolta ora il nostro progetto”. Il verso è ricavato dalla seconda parte di *Aen.* 1, 676 [*qua facere id possis,*] *nostram nunc accipe mentem*. Venere sta tramando l’innamoramento di Didone per Enea, e si sta rivolgendo a Cupido per indicargli il piano che poi sarà lui ad attuare. *Mentem* si riferisce, appunto, a tale piano, che prevede che Cupido assuma le sembianze di Ascanio. Di carattere tutt’altro che erotico è, invece, la *mens* del Coro, che sta per suggerire a Medea una vendetta mediante la spada (v. 50 *vaginaque eripe ferrum*). Lo stesso segmento viene riutilizzato per ben due volte da Osidio: al v. 162, detto dalla Nutrice, che consiglia a Medea la via della fuga, e al v. 448, nella battuta finale di Medea, che risulta tuttavia assai corrotta, e dalla quale dunque non è ricavabile con certezza quale sia in questo caso il “piano” o l’“intenzione” cui l’eroina si riferisce.

v. 50 vaginaque eripe ferrum

“estrai dal fodero la spada”. Il segmento proviene da *Aen.* 6, 260 [*tuque invade viam*] *vaginaque eripe ferrum*. Si tratta della Sibilla che, accingendosi a varcare la soglia dell’Ade, esorta Enea a seguirlo e ad estrarre la spada, gesto indicativo della difficoltà dell’impresa. Nel nostro caso, il Coro consiglia tale gesto “maschile” a Medea, il che è perfettamente in linea con la forte personalità dell’eroina, ed è anche evocativo di Didone, modello principale della Medea di Osidio, che proprio con la spada trova la via d’uscita dal proprio dolore (*Aen.* 4, 663-65 *dixerat, atque illam media inter talia ferro / conlapsam aspiciunt comites, enseque cruore / spumantem sparsaque manus*; *Aen.* 456-57 *infelix Dido, verus mihi nuntius ergo / venerat extinctam ferroque extrema secutam?*).

v. 51 ferroque averte dolorem!

“e con la spada allontana il dolore”. Il modello è *Aen.* 4, 547 [*quin morere ut merita es,*] *ferroque averte dolorem*, in dislocazione (cf. *supra comm. ad v. 2*) con 4, 541, che è andato a comporre il v. 44 del centone. Didone, ormai certa dell’abbandono di Enea, ha analizzato tutte le possibilità che le si prospettano per il futuro, concludendo infine che l’unica soluzione è il suicidio. L’espressione *ferroque averte dolorem*, di senso limpido nel modello, diventa in questo punto del centone quantomeno ambiguo; nel caso in cui essa mantenesse lo stesso significato del testo virgiliano, ciò comporterebbe infatti che qui il Coro consigliasse a Medea il suicidio, un invito inadatto allo svolgimento di questo mito. Dunque si tratterà piuttosto di un invito al delitto, coerente con l’atteggiamento di questo Coro, che si è mostrato solidale ed empatico nei confronti dell’eroina (così anche Lam², 165). Questo mi sembra il senso più plausibile attribuibile a queste parole, grazie al quale tra l’altro

emergerebbero interessanti parallelismi con i versi finali di altre Scene del centone, tutti marcati da un tono di minaccia: cf. Prologo, v.24 (*haut impune quidem, si quid mea carmina possunt*); prima Scena, vv. 102-103 (Creonte a Medea: *si te his adtigerit terris Aurora morantem, / unum pro multis dabitur caput*); seconda Scena, vv. 179-80 (Medea: *aut pugnam aut aliquid iam dudum invadere magnum, / seu versare dolos seu certae occumbere morti*); terza Scena, vv. 282-83 (Medea a Giasone: *quod si mea numina non sunt, / flectere si nequeo superos, Acheronta movebo!*).

PRIMA SCENA (vv. 52-103)

Introduzione

La prima Scena consiste in un dialogo piuttosto serrato tra Medea e Creonte in cui Medea, indossato l'abito della supplice, mette in atto tutta l'arte persuasiva di cui è capace per ottenere dall'ignaro Creonte la possibilità di trattenersi a Corinto una notte in più. Già da questi pochi elementi si può intuire come l'impianto complessivo di questa Scena (intendendo per esso, molto semplicemente, i personaggi coinvolti e il contenuto generale) sia allineabile con le corrispondenti scene della *Medea* sia euripidea sia senecana, entrambe aventi come oggetto il dialogo tra i suddetti personaggi, e concludentisi con il perseguimento del proprio scopo da parte di Medea.

L'analogia del contenuto globale sviluppato in tali tre scene porta in alcuni casi a delle movenze simili, come accade per esempio in Eur. *Med.* 340-41 *μίαν με μείναι τήνδ' ἔασον ἡμέραν / καὶ ξυμπερᾶναι φροντίδ' ἧ φευξούμεθα*, Sen. *Med.* 288-90 *precor, brevem largire fugienti moram, / dum extrema natis mater infigo oscula, / fortasse moriens e* Hos. Get. 79-80 *tempus inane peto, liceat subducere classem, / extremam hanc oro veniam. Succurre relictæ* (cf. *infra comm. ad v. 78*) dove, in tutti e tre i casi, Medea chiede che le sia concesso altro tempo; in Eur. *Med.* 344-45 *οἴκτιρε δ' αὐτούς· καὶ σύ τοι παίδων πατήρ / πέφυκας· εἰκὸς δ' ἐστὶν εὖνοιαν σ' ἔχειν* e Hos. Get. 81-82 *miserere parentis, / o genitor!* (cf. *infra comm. ad v. 81*), in cui Medea cerca di fare presa sull'istinto paterno di Creonte, o ancora in Eur. *Med.* 352 ss. *προυννέπω δέ σοι, / εἴ σ' ἡ' πιοῦσα λαμπὰς ὄψεται θεοῦ / καὶ παῖδας ἐντὸς τῆσδε τερμόνων χθονός, / θανῇ*, in Sen. *Med.* 297 ss. *capite supplicium lues, / clarum priusquam Phoebus attollat diem / nisi cedis Isthmo e*, infine, in Hos. Get. 102-103 *si te his adtigerit terris Aurora morantem, / unum pro multis dabitur caput*, in cui Creonte scaglia su Medea una minaccia di morte in caso del mancato rispetto del limite di tempo concesso (cf. *infra comm. ad v. 103*. In questo caso si veda anche Enn. *Med.* 264-65 *si te secundo lumine hic offendero, / moriere*).

L'allineamento con la tradizione non è, tuttavia, totale: accanto alla mancanza nel testo centonario di intere sezioni che precedevano il dialogo Creonte/Medea nella *Medea* euripidea così come in quella senecana (rispettivamente: il monologo in cui Medea attua la *captatio benevolentiae* delle donne di Corinto e l'intervento della Corifea in Euripide, e un dialogo Medea/Nutrice in Seneca), non è possibile non notare una sostanziale differenza nei toni. L'uso del materiale virgiliano dà forma, infatti, ad una riscrittura del mito di Medea in una chiave molto più pacata rispetto a quella dei precedenti tragici. La trama resta essenzialmente la stessa, e i soggetti coinvolti non mutano il proprio ruolo tradizionale, e tuttavia la lingua virgiliana mitiga il modo di esprimersi dei personaggi, come è percepibile soprattutto dal raffronto con il testo senecano, del quale colpisce invece l'irruenza verbale degli interlocutori. Così, la Medea di Osidio resta sempre la fautrice della terribile vendetta mediante l'uccisione dei propri figli ma, esprimendosi attraverso le parole di Didone, è soprattutto un'eroina abbandonata, e così anche Creonte, pur non uscendo dal proprio ruolo tradizionale, ma d'altra parte facendo sue, in questa scena, le parole di Latino che concede ospitalità ai Troiani, non arriverà mai ad assumere la veste tirannica indossata nella versione senecana del mito. (Per la tipicità di una riscrittura quasi "elegiaca" dei miti nella produzione centonaria cf. anche *supra*, *Prologo, Introduzione*).

Quanto alle fonti della prima Scena, anche in questo caso è ben visibile come alla base della cernita vi sia stata una *ratio* ben precisa da cui l'occhio del centonatore si è fatto guidare all'interno del vasto materiale virgiliano. Ancora una volta Osidio è in grado di stupire il suo lettore che, accanto a un'alta ricorrenza (in particolare, 12 volte) del quarto libro, che ha già avuto modo di riconoscere come modello principale del Prologo e del primo Coro, noterà in questo caso la prevalenza del settimo (16 occorrenze). Tale *variatio* nell'uso delle fonti si regge su un'arguzia del centonatore, che anche in questo caso è riuscito a piegare il materiale virgiliano a proprio vantaggio e a sfruttarlo nel migliore dei modi: il settimo libro contiene infatti un'ampia presenza della Furia Alletto, che fornisce materiale assai calzante per l'aspetto "nero" di Medea che corrisponde al punto di vista di Creonte che deve emergere in questa Scena dalla disputa verbale tra il sovrano e la donna colca. Alletto diventa dunque uno dei "personaggi-guida" minori che, accanto alla Didone del quarto libro, che resta il modello principale, contribuiscono a plasmare le varie sfaccettature di cui si compone la figura della Medea osidiana (cf. soprattutto la battuta di Creonte dei vv. 60-64, e *infra* i relativi commenti).

Accanto alla figura di Alletto, v'è un altro genere di fonti virgiliane cui Osidio ha attinto, tutte riconducibili a un'unica tipologia, ovvero al discorso di carattere persuasivo. Così, nel reciproco scambio di battute, i due personaggi centonari fanno proprie alternativamente le parole di Ilioneo prima a Didone (I libro) e poi a Latino (VII libro), accomunate dal tentativo di ottenere ospitalità per i Troiani, quelle di Drance che cerca di convincere Latino a

consegnare Lavinia ai Troiani per porre fine alla guerra (XI libro), quelle di Mercurio (IV libro) che spronano Enea a lasciare immediatamente Cartagine e, infine, le parole persuasive di Anna a Didone (IV libro), della Sibilla a Caronte (VI libro) e quelle ingannevoli di Sinone ai Troiani (II libro).

Oltre al comune carattere persuasivo, a rendere tali passi ben amalgamati tra di loro e entro il nuovo contesto spesso è, come chiarito nel commento ai singoli versi, una stretta analogia situazionale, garante di una certa fluidità nella successione delle battute. A quest'ultima inoltre contribuiscono, come sempre, varie astuzie compositive quali la dislocazione (cf. *supra comm. ad v. 2*), l'*enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv. 4-5*), la *vox communis* (cf. *supra comm. ad v. 2*) e altre indicate in seguito, grazie alle quali la suturazione degli emistichi risulta meno ardua.

Tali espedienti risultano molto efficaci, anche se in qualche caso non sufficienti ad evitare alcune imprecisioni metriche che, come verrà chiarito all'interno del commento (cf. soprattutto *infra comm. ad v. 65*), sono il risultato della difficile operazione di assemblaggio degli emistichi. La prima Scena contiene, infatti, quattro casi di iato (vv. 54, 62, 87, 99), uno di allungamento di breve in arsi (v. 73), uno di ipermetria (v. 93).

v. 52 femina, quae nostris erras in finibus hostis,

“Donna, tu che vaghi, nemica, nel nostro territorio”. Verso dato dall'unione di *Aen. 4, 211 femina, quae nostris errans in [finibus urbem]* con *Aen. 7, 469 [tutari Italiam, detrudere] finibus hostem*. Il primo verso appartiene alla preghiera piena di ira e di sdegno che Iarba rivolge a Giove, già sfruttata due volte nel Prologo (vv. 8, 9 *conubia nostra reppulit* = *Aen. 4, 213-14*; v. 17 *et oblitus famae melioris amantis* = *Aen. 4, 221*). Il secondo è tratto, invece, dal frangente in cui Turno, istigato da Alletto, ordina ai suoi uomini di marciare contro Latino per difendere l'Italia e scacciare dal territorio il nemico troiano (nel testo virgiliano, il soggetto è Turno e gli infiniti *tutari* e *detrudere* dipendono da uno *iubet* posto nel verso precedente: cf. 7, 467-69 *ergo iter ad regem polluta pace Latinum / indicit primis iuvenum et iubet arma parari, / tutari Italiam, detrudere finibus hostem*). I due segmenti, ricavati da due contesti assai diversi dal punto di vista situazionale, in questo caso si amalgamano grazie alla presenza di *finibus*, *vox communis* (*vox communis*: cf. *supra comm. ad v. 2*; *in absentia*: *comm. ad v. 26*).

Il v. 52 così come tradito dal Salmasiano è *femina, quae nostris errans in finibus hostis*, e presenta due problemi: il primo è costituito da *hostis*, e il secondo dal participio *errans*. La lezione di 7, 469 concordemente tradita da tutti i manoscritti virgiliani è *hostem*, laddove il nostro centone ha *hostis*. L'accusativo singolare *hostem*, privato, a seguito del taglio operato dal centonatore, del verbo reggente *detrudere* di cui esso costituiva il complemento oggetto,

non avrebbe più avuto senso entro il nuovo verso che si veniva a creare; con un semplice passaggio al nominativo singolare Osidio riequilibra la situazione, indulgendo a uno di quei piccoli cambiamenti che erano concessi dalla tecnica centonaria. L'*usus* dello stesso Osidio dimostra che ciò era possibile, come abbiamo già visto in ben tre casi nel solo Prologo (v. 11, da *profuit* a *profuerit*; v. 17, da *oblitos* a *oblitus*; v. 18, da *sui* a *suae*. Cf. inoltre *infra* Appendice 4), e rende non necessaria la correzione in *hospes* proposta dallo Schraderus (cf. *Bu. Mantissa* 783); credo che egli pensasse ad una diversa segmentazione del verso centonario, con una prima parte costituita da *femina, quae nostris errans in finibus* e da una seconda parte costituita solo da *hospes* (forte, probabilmente, del fatto che tale sostantivo compare più volte in Virgilio a fine verso. Cf. *Aen.* 4, 10; 8, 123). Ciò tuttavia è ancor più arduo, poichè in Osidio i casi in cui due segmenti componenti un esametro siano così sproporzionati quanto a lunghezza sono molto limitati (cf. *infra* Appendice 14), e in particolare non è mai dato che il secondo segmento sia costituito da un'unica parola (cf. *infra comm. ad v.* 82). D'altra parte, ad ulteriore sostegno di *hostis* depone invece il fatto che esso è sì una modifica a Virgilio, ma una modifica che in un certo senso utilizza ancora materiale virgiliano: molti sono, infatti, i casi di *hostis* come ultima parola del verso (cf. p.es. *Aen.* 2, 645; 7, 723; 10, 26; 11, 304; 12, 895). Un procedimento analogo è sotteso a *profuerit* del v. 11, che modifica *profuit* del modello *Aen.* 7, 303, ma anche in questo caso con materiale virgiliano se si considera che in *Geo.* 1, 451 si legge *profuerit* nella stessa posizione incipitaria.

Anche il problema relativo a *errans* nasce in seno alla tecnica centonaria, e in particolare dal modo in cui il verso virgiliano di appartenenza è stato tagliato. Il periodo da cui il segmento è stato estrapolato è il seguente (*Aen.* 4, 211-214): *femina, quae nostris errans in finibus urbem / exiguum pretio posuit, cui litus arandum / cuique loci leges dedimus, conubia nostra / reppulit*. Il participio *errans* nel contesto originario si trovava dunque inserito all'interno di una frase relativa il cui predicato verbale (*posuit*) non è entrato a far parte del centone; poichè la frase centonaria viene completata al verso successivo con l'imperativo *flecte*, *errans* rimane sospeso, e con esso l'intera frase introdotta dal *quae*.

Di qui la proposta dello Scriverius di correggere in *erras*, accolta da Riese, da Lam.¹ 264 e da Salanitro; il testo tradito viene invece mantenuto nella sua incongruenza da Baehrens e da Lamacchia, che nell'edizione muta la propria opinione rispetto al succitato articolo del 1958 e torna alla lezione del Salmasiano. Credo che la soluzione dello Scriverius sia non solo economica, ma anche assai plausibile, considerati sia l'*usus* di Osidio, sia quello della mano meccanicamente virgilianizzante che più volte si è vista operare su questo e su altri centoni (per una ricca casistica nella *Medea*, cf. Lam.¹). Da un lato v'è, infatti, l'*usus*, che mostra come in tutti casi in cui le incongruenze che si vengono a creare a causa della tecnica centonaria possono essere risolte mediante piccole modifiche al testo virgiliano, Osidio non

esiti a metterle in atto per dare coerenza al proprio testo (cf. i casi da poco citati dei vv. 11, 17, 18 e anche il caso di *hostis/hostem* di questo stesso verso. Per la casistica completa, *infra*, *Appendice 4*). Dall'altro, c'è una marcata tendenza, da parte dei copisti attraverso cui ci è giunta la *Medea*, a revisionare il testo osidiano "normalizzandolo" nei punti in cui esso si discosta dal modello, anche a discapito della coerenza sintattica e logica del testo centonario.

Entrambi questi fattori rendono ragionevole l'ipotesi secondo cui Osidio avrebbe scritto *erras*, rendendo coerente il proprio testo grazie alla semplice modifica del modo e della persona del verbo, concessa dalla tecnica centonaria, e che *errans* sia la correzione meccanica di un copista virgilianizzante intervenuto in un secondo momento.

Questo verso risulta per vari motivi assai esemplificativo della tecnica centonaria. Esso presenta, infatti, tre dei fenomeni in seno ad essa più frequenti: la lieve modifica rispetto a Virgilio che conferisce al nuovo verso coerenza grammaticale (da *hostem* a *hostis*); l'intervento virgilianizzante del copista (da *erras* a *errans*) e, infine, la risegmentazione del verso (*femina* da nominativo passa a vocativo; *quae*, privato del predicato *posuit*, si lega a *erras*).

v. 53 *flecte viam velis; neque enim nescimus et urbem*

"Cambia corso alle vele; non ignoriamo infatti nè la (tua) città". Verso dato dall'unione di *Aen.* 5, 28 *flecte viam velis*. [*An sit mihi gratior ulla*] più *Aen.* 7, 195 [*"dicite, Dardanidae"*] *neque enim nescimus et urbem*. Nel primo caso, Enea si rivolge al timoniere Palinuro e lo invita a cambiare rotta e a dirigersi verso la Sicilia, per assecondare i venti; nel secondo, Latino si rivolge ai Troiani giunti nel suo regno per interrogarli sulla ragione della loro venuta. L'espressione *viam velis flectere*, appartenente nel modello virgiliano al linguaggio tecnico della navigazione, nel centone si slega da esso e diviene una metafora per il concetto più generale di cambiare direzione. L'uso in senso traslato o genericizzato di parole o espressioni che nel modello avevano un senso più tecnico è tipico della tecnica centonaria. Per un altro esempio in questa stessa scena cf. v. 57 *nec sic ad proelia veni*, e per una più ampia rassegna cf. Lam.², 178 ss., cui il presente caso di *flecte viam velis* andrebbe aggiunto.

Il secondo emistichio prosegue al v. 54 (*et genus*), creando un *enjambement compositivo* (cf. *supra comm. ad vv.* 4, 5).

v. 54 *et genus invisum et non innoxia verba;*

"nè la (tua) stirpe odiosa, nè le (tue) parole non innocue". Il verso è generato dall'unione di più fonti virgiliane: *Aen.* 7, 196 *et genus*, [*auditique advertitis aequore cursum*], *Aen.* 1, 28 *et genus invisum et* [*rapti Ganymedis honores*], *Geo.* 3, 283 [*miscueruntque herbas*] *et*

non innoxia verba (verso che ricorre anche in *Geo.* 2, 129, dove però esso è considerato interpolazione. Cf. Mynors 1990 *ad loc.*). *Aen.* 7, 196 e *Aen.* 1, 28 sono entrambe da considerarsi fonti per questo passo, la prima poichè è il prosiegua in *enjambement* compositivo del segmento che compone la seconda parte del verso precedente del centone, e la seconda poichè completa *et genus* con l'aggettivo *invisum*. Da notare è inoltre che *Aen.* 1, 28 e *Geo.* 3, 283 si fondono bene grazie all'elemento comune *et* (per *vox communis* cf. *supra comm. ad v. 2; in absentia: comm. ad v. 26*).

Quanto ai contesti d'origine, in *Aen.* 7, 196 Latino si rivolge ai Troiani e dice di conoscere la loro città e la loro stirpe, rese note dalla fama che li precede, e in *Aen.* 1, 28 il *genus invisum* è quello dei Troiani, odioso agli occhi di Giunone: il *trait d'union* tra i due passi è, dunque, il fatto che in entrambi i casi il *genus* di cui si sta parlando è quello troiano. Assai distante risulta invece il contesto delle *Georgiche*, in cui l'argomento è l'ippomane, veleno che gocciola dall'inguine delle cavalle, e gli *innoxia verba* sono quelli delle matrigne che raccolgono l'ippomane e mischiano erbe e, appunto, "parole non innocue"; anch'esso tuttavia si amalgama bene nel nuovo contesto, in cui richiama la sfera delle arti magiche, di cui Medea stessa è una nota esperta (in questo stesso centone un'intera sezione è dedicata al rito magico eseguito da Medea: vv. 321-73).

Il v. 54 presenta uno iato tra *invisum* ed *et*, anche questa volta dunque (cf. *supra v. 13*) in corrispondenza della cesura: per questo fenomeno, tipico non solo della *Medea* ma anche degli altri testi centonari, cf. *infra comm. ad v. 87* e Lam.³, 178 ss.

v. 55 *hostilis facies occurrat et omina turbet*

"Il tuo viso nemico potrebbe comparire e turbare i presagi". Il verso deriva per intero da *Aen.* 3, 407 *hostilis facies occurrat et omina turbet* (per versi centonari composti con un unico esametro virgiliano cf. *supra comm. ad v. 1*). Il vate Eleno rivela a Enea il suo viaggio futuro, e gli indica una serie di riti propiziatori da svolgere una volta giunto nella nuova patria. In particolare, egli dovrà avvolgersi in un manto purpureo e velarsi il capo, "affinchè non compaia un'immagine ostile e turbi i presagi".

In Virgilio, l'intera espressione era retta da un *ne* posto nel verso precedente che non è entrato a far parte del centone (cf. *Aen.* 3, 406-407 *ne qua inter sanctos ignis in honore deorum / hostilis facies occurrat et omina turbet*), così che i due congiuntivi *occurrat* e *turbet* nel nuovo contesto paiono sospesi. Ancora una volta ci troviamo davanti a un caso in cui, in seguito al taglio operato dal centonatore, la struttura sintattica della frase subisce un cambiamento e necessita dunque di una nuova interpretazione.

I primi tentativi di soluzione del problema appartengono al Burman e allo Scriverius, che optarono entrambi per la correzione: Burman, seguito da Baehrens, da Riese (in apparato:

fortasse recte) e da Salanitro, propose la reinserzione del *ne* dopo *facies* (*hostilis facies ne occurrat et omina turbet*), mentre Sriverius preferì il passaggio dei due verbi alla seconda persona e all'indicativo (*hostilis facies occurris et omina turbas*). Il testo così come ci è giunto nel Salmasiano si spiegherebbe in tutti e due i casi con l'intervento della solita mano virgilianizzante che, trovatasi di fronte ad una "anomalia" rispetto al modello, senza tenere conto del nuovo contesto avrebbe normalizzato il verso basandosi su Virgilio.

Entrambe le correzioni mi sembrano tuttavia piuttosto invasive, e soprattutto non necessarie, poichè il testo tradito offre la possibilità di essere compreso così come esso ci è giunto. In questo caso pare molto buono, infatti, il suggerimento di Lamacchia (Lam.¹, 266), la quale fa notare come i due congiuntivi possano essere intesi come congiuntivi potenziali e che, posta un'interpunzione forte alla fine del verso precedente, traduce nel seguente modo: "il tuo viso nemico potrebbe presentarsi a noi e turbare i buoni presagi". (Cf. *infra* v. 75 per un caso analogo). Si potrebbe aggiungere che, tra l'altro, quest'immagine di Medea che, con la sua sola presenza, sarebbe in grado di sconvolgere i presagi positivi è perfettamente in linea con la più ampia descrizione che Creonte dà di Medea nei versi successivi (vv. 60 ss. *tu potes unanimes armare in proelia fratres / funereasque inferre faces et cingere flamma; / pacem orare manu et vertere sidera retro / atque odiis versare domos* ecc.).

Siamo dunque di fronte all'ennesimo caso di risegmentazione, di rideterminazione sintattica del testo virgiliano, che si rivela sempre più la via prediletta da Osidio (cf. la casistica completa nella quinta *Appendice*). Risegmentare prima di modificare, trovare una nuova chiave di lettura prima di correggere Virgilio è la vera arguzia del centonatore. E' questo, in fondo, il "gioco" che sta alla base del centone: scoprire all'interno del testo stesso preso a modello una nuova possibile via interpretativa, esplorare tutte le possibili soluzioni al fine di creare un senso nuovo, inatteso, senza tuttavia mutare le parole.

v. 56 nullae hic insidiae nec tanta superbia victis

"Qui non c'è nessuna insidia, e i vinti non hanno tanta audacia". Verso composto da *Aen.* 6, 399 *nullae hic insidiae [tales (absiste moveri)]* più *Aen.* 1, 529 [*non ea vis animo*] *nec tanta superbia victis*. Il primo verso è estrapolato dalle parole che la Sibilla rivolge a Caronte per rassicurarlo sul fatto che la presenza di Enea negli Inferi non sarà causa di alcuna insidia. Le *insidiae tales* si riferiscono ai noti casi appena citati da Caronte di viventi che, giunti nell'Ade, furono per lui fonte di problemi: Eracle, che mise in ceppi il custode del Tartaro, e Teseo e Piritoo, che tentarono di rapire Proserpina. Il secondo verso è tratto invece dalle parole con cui Ilioneo chiede a Didone ospitalità per i Troiani, assicurando alla regina che essi non sono giunti nel suo regno con intenti bellicosi. In entrambi i casi si tratta dunque di parole di rassicurazione che un soggetto che si trova in un luogo che sarebbe a lui precluso

rivolge a chi invece ne detiene il controllo al fine di esservi ammesso. La situazione si sovrappone perfettamente al caso di Medea che, bandita da Corinto, si rivolge in tono di supplica al sovrano al fine di ottenere almeno un giorno di tregua. E', questo, uno dei casi in cui una buona analogia situazionale è il principale garante sia della coesione dei due emistichi, sia di una perfetta adattabilità delle parole del modello al nuovo contesto.

Entrambi i versi virgiliani sono coinvolti nell'astuzia compositiva della dislocazione (cf. *supra comm. ad v. 2*): due versi attigui a *Aen. 6, 399* sono utilizzati in altre parti del centone (*6, 397^{ex} = Hos. Get. 105, 129; 6, 400ⁱⁿ = Hos. Get. 257*), e la prima parte di *Aen. 1, 529* va a formare l'*incipit* del v. 57 della *Medea*. Particolarmente fine è quest'ultimo caso: Osidio ha scomposto *Aen. 1, 529* in due parti, ed è riuscito ad utilizzarle nel proprio centone in ordine invertito in due versi successivi, creando un nuovo periodo sintatticamente e semanticamente scorrevole.

v. 57 non ea vis animo nec sic ad proelia veni

“Non c'è tale violenza nel mio animo, né così sono giunta allo scontro”. Verso dato da *Aen. 1, 529 non ea vis animo nec [tanta superbia victis]* più *Aen. 10, 901 [nullum in caede nefas,] nec sic ad proelia veni*, legati dalla *vox communis* “*nec*” (*vox communis*: cf. *supra comm. ad vv. 2 et 26*). Per il contesto di *Aen. 1, 529* cf. *supra comm. ad v. 56*, con cui il presente verso è in dislocazione. In *10, 901* si tratta di Mezenzio che, ormai stretto dalle armi di Enea, spiega al capo troiano di non essere giunto a battaglia con l'intento di avere salva la vita.

Sic nel modello si lega concettualmente al precedente *nullum in caede nefas*: “così”, cioè avendo orrore della morte. Nel centone, venendo meno la prima parte del verso, *sic* si riferisce all'emistichio sostitutivo *non ea vis animo*, ma anche a *insidiae* e a *superbia* del verso precedente: Medea si sta schermendo, dicendo a Creonte, che l'ha appena definita *genus invisum* e *hostilis facies*, di non essere giunta al suo cospetto per scontrarsi con lui, carica di insidie, di arroganza e di coraggio. Lamacchia (Lam.², 178) sostiene che il *sic*, che in Virgilio si riferisce all'intento di Mezenzio di non essere giunto in battaglia con il pensiero di essere risparmiato, in bocca a Medea significhi “non sono venuta alla lotta col pensiero di non risparmiare gli altri”. Questa interpretazione tuttavia si allontana eccessivamente dal testo, e non è in sintonia con il registro utilizzato in questi versi da Medea, il cui intento è quello di apparire assai dimessa agli occhi di Creonte.

Il *venire ad proelia* che in Virgilio era termine tecnico per il recarsi ad un combattimento bellico, nel centone assume il significato metaforico del recarsi ad uno scontro verbale (cf. l'espressione *flecte viam velis* del v. 53 per un caso simile, e Lam.², 179 ss. per altri esempi).

La rubrica *CR.* posta a lato di questo verso è un esempio piuttosto chiaro della leggerezza del rubricatore che, poco attento al filo logico del contesto, si è fatto indurre a credere che la battuta fosse da riferire a Creonte dall'erronea seconda persona del *venis* di fine verso, subito corretto da *S*¹ in *veni*. Per altri esempi della scarsa affidabilità del rubricatore della *Medea* cf. Lam.⁵.

v. 58 Non ut rere meas effugit nuntius auris

“Non è, come pensi, sfuggita al mio orecchio la notizia”. Verso tratto interamente da *Aen.* 7, 437 *non ut rere meas effugit nuntius auris* (per versi centonari corrispondenti a un unico verso virgiliano cf. *supra comm. ad v. 1*). Turno si rivolge ad Alletto che, sotto le sembianze della vecchia sacerdotessa Calibe, lo incita a muovere guerra ai Troiani; le dice che il loro arrivo gli è già noto, e la invita a non infondergli inutili timori. Il *nuntius* si riferisce nel modello a *classis invectas Thybridis undam* del verso precedente, la cui struttura Osidio varia con l'introduzione di *unde* al v. 59 (la *variatio* della sintassi proposta dal modello è uno dei tratti tipici della tecnica centonaria).

Con questo verso inizia la nuova battuta di Creonte, in cui il sovrano descrive la fama negativa di Medea che gli procura nei confronti della donna un atteggiamento di diffidenza. Lo Scriverius traspose giustamente in corrispondenza di questo verso la rubrica *CR.* che il distratto rubricatore aveva posto al v. 58 (cfr. *supra comm. ad v. 57*).

Lo stesso verso è sfruttato ancora una volta per intero anche al v. 78 del centone *Alcesta*, dove esso costituisce l'esordio della battuta di Pelia, padre di Admeto, che il figlio spera si sostituirà a lui nel responso di morte pronunciato dall'oracolo. Il *nuntius* in questo caso è il responso di Apollo: davanti alle lacrime e ai giri di parole di Admeto, Pelia gli dice chiaramente di essere già a conoscenza dell'oracolo, e di non intrecciare invano inutili scuse poichè egli non gli offrirà la propria vita. Questo verso appartiene a una delle sezioni dell'*Alcesta* che presentano un notevole numero di emistichi in comune con la *Medea*. Per il particolare rapporto che lega questi due centoni cf. *supra comm. ad v. 12*.

v. 59 unde genus ducis varium et mutabile semper

“da dove trai un'origine volubile e sempre diversa”. Verso dato dall'unione di *Aen.* 5, 801 *unde genus ducis. [merui quoque: saepe furores]* e *Aen.* 4, 569 *[heia age, rumpe moras.] Varium et mutabile semper*. Il primo verso è tratto dalla risposta di Nettuno a Venere; la dea l'ha supplicato di lasciare che le navi troiane superstiti giungano sicure al Tevere, e il dio del mare le accorda il proprio aiuto e la rassicura. *Unde* si riferisce al verso precedente (*fas omne est, Cytherea, meis te fidere regnis*), e in particolare ai regni di Nettuno, “da cui” appunto

Venere trae la propria origine. Il secondo verso è tratto invece dalle parole con cui Mercurio coglie Enea nel sonno e lo sprona a partire prima che Didone escogiti qualche strategemma per trattenerlo poichè, spiega, “*varia e mutevole cosa è sempre la donna*”: *varium et mutabile semper*, che nel modello si riferisce a *femina* del verso successivo, nel centone diventa attributo di *genus* grazie ad un felice accostamento dei due emistichi.

Mediante un espediente tipico della tecnica centonaria, Osidio segmenta 4, 569 in due parti, e sfrutta entrambe in due punti diversi della sua opera; l'*incipit* va a comporre, infatti, l'attacco del v. 89, ancora una volta all'interno di una battuta di Creonte.

Il segmento *varium et mutabile semper* compare anche nella seconda parte del v. 8 del *De Alea* (vv. 8, 9 *Mille nocendi artes. Varium et mutabile semper / artificis scelus, atque inprovida pectora turbat*). E', questo, il centone che tenta la sfida più grande, proponendosi di utilizzare i versi virgiliani per parlare del gioco dei dadi, sottoponendo dunque il testo del modello a notevoli tensioni e scarti semantici. *Varium et mutabile semper* qui si riferisce, infatti, allo *scelus artificis*, cioè al misfatto, alla furfanteria del giocatore esperto che ordisce inganni ai più sprovveduti.

v. 60 tu potes unanimes armare in proelia fratres

“Tu puoi armare a battaglia fratelli concordi”. Il verso corrisponde per intero a *Aen.* 7, 335 *tu potes unanimes armare in proelia fratres*, e la lezione *unanimes* del Salmasiano coincide con quella di **b f g h j t z**, contro *unanimos* degli altri manoscritti (per versi centonari corrispondenti a un intero verso virgiliano cf. *supra comm. ad v. 1*). Nel contesto virgiliano, queste sono le parole con cui Giunone chiama Alletto e, per istigarla a scagliarsi su Amata e su Turno, le ricorda tutte le *nocendi artes* di cui la Furia è capace. Per costruire il discorso con cui Creonte descrive l'animo di Medea e tutte le ragioni che lo inducono a guardarsi da lei, Osidio sfrutta più volte la descrizione che Giunone fa di Alletto, con il risultato che le figure di Medea e di Alletto giungono in un certo senso a sovrapporsi. L'associazione risulta assai fine e felice, se si considera che le Furie figurano tra le prime divinità che proprio Medea chiama in soccorso a fronte dell'offesa subita da Giasone (vv. 1, 2 *Esto nunc Sol testis et haec mihi Terra precanti / et Dirae ultrices et tu, Saturnia Iuno*).

E' espediente caratteristico della tecnica centonaria che l'autore individui per ogni suo personaggio un corrispondente nel modello che ne costituisca la linea guida, e da cui trarre buona parte dei versi. Nel caso di Medea, come abbiamo già avuto occasione di chiarire, il modello principale è Didone, che fornisce il materiale più adatto per costruire il *cliché* dell'eroina abbandonata (cf. *Prologo, Introduz.* e Paolucci 2006, *Introduz.*, XXXVIII ss.). Ma accanto a questo lato, in Medea convive anche l'altro aspetto, quello “nero” di maga, di tessitrice di insidie e di omicida; è, dunque, per questo secondo lato che subentra la figura di Alletto.

v. 61 *funereasque inferre faces | et cingere flamma*

“scagliare fuochi funerei e cingere con fiamme”. Il primo segmento è tratto da *Aen.* 7, 337 *funereasque inferre faces, [tibi nomina mille]*: continua dunque il gioco del paragone sotterraneo tra la figura di Medea e quella di Alletto (cf. *supra comm. ad v.* 60). Questa volta Osidio mantiene la medesima struttura sintattica offerta dal modello: l’infinito *inferre* è retto dal precedente *potes*, esattamente come nell’*Eneide*.

Per il secondo segmento, Lamacchia indica tre possibili fonti: *Aen.* 1, 673 [*quocirca capere ante dolis*] *et cingere flamma* (Venere prega Cupido di far sbocciare l’amore tra Didone ed Enea, e di “cingere la regina con il fuoco” della passione); *Aen.* 9, 160 [*cura datur Messapo*] *et [moenia] cingere flammis* (*flammis* **MPwγ**, *Tib. in interpr.*; *flamma* **FRbr**, *Tib. in lemm.*; *flammas* **j**). Turno ordina di preparare l’assedio al campo troiano, e dà a Messapo il compito “di circondare di fuochi le mura”; infine, *Aen.* 10, 119 [*sternere caede viros*] *et [moenia] cingere flammis* (continua l’assedio dei Rutuli, che fanno strage di uomini e “cingono di fiamme le mura”). Altre volte capita che vi siano più fonti possibili per il medesimo segmento (cf. i vv. 4, 6, 9, 45, ecc.); credo tuttavia che, nonostante la vicinanza testuale, in questo caso nè *Aen.* 9, 160 nè *Aen.* 10, 119 vadano citati in apparato. *Aen.* 1, 673 appare infatti fonte sicura per questo verso per più motivi: in primo luogo, offre un testo perfettamente identico a quello del centone, laddove invece gli altri due passi virgiliani presentano il plurale *flammis* invece del singolare *flamma*, e una parola in esubero (*moenia*) che il centonatore, di solito molto fedele al verso preso a modello, avrebbe eliminato. Osidio si mostra centonatore particolarmente attento a modificare meno possibile il testo cui attinge, e andrebbe contro il suo *usus*, oltre che contro ogni criterio di economicità, l’andare a scomodare due fonti “imperfette” quando v’è la possibilità di individuarne una del tutto ap problematica.

A sostegno di 1, 673 depone, in secondo luogo, il contesto da cui il verso è estrapolato: non si tratta di un contesto qualsiasi, bensì, come si è detto, del discorso che Venere rivolge a Cupido. Esso risulta infatti una sezione del testo virgiliano particolarmente cara a Osidio, che la frammenta e la disloca in diversi punti della propria opera: in particolare, *Aen.* 1, 666 *ad te confugio* = Hos. Get. 3 e 194; *Aen.* 1, 676 *nostram nunc accipe mentem* = Hos. Get. 49, 162 e 448; *Aen.* 1, 683 *noctem non amplius unam* = Hos. Get. 98. La dislocazione (cf. *supra comm. ad v.* 2), espediente assai utile al centonatore per sfruttare al massimo un contesto individuato come particolarmente calzante, è molto utile anche allo studioso di centoni per ricostruire a ritroso la cernita di passi prediletti dall’autore e, come nel presente caso, per riuscire a stabilire la maggiore plausibilità di una fonte rispetto ad altre.

Lo stesso abbinamento di emistichi trovato per comporre il v. 61 è riutilizzato al v. 356 del centone, non a caso nelle parole che Alletto rivolge a Medea. In entrambi i casi, l’immagine presente nel modello subisce una traslazione: non si tratta più della fiamma

d'amore, bensì di una fiamma funesta. Tale immagine inserita nelle parole di Creonte crea un fine gioco di ironia tragica: il sovrano, senza saperlo, parlando di fiamma anticipa la modalità cruenta della morte della figlia Creusa. Accanto all'abilità di Osidio centonatore, emerge qui una finezza di Osidio tragediografo.

v. 62 *pacem orare manu et vertere sidera retro*

“chiedere pace con la mano, e mutare il corso delle stelle”. Il verso è dato dall'unione di *Aen.* 10, 80 *pacem orare manu*, [*praefigere puppibus arma?*] più *Aen.* 4, 489 [*sistere aquam fluviis*] *et vertere sidera retro*. Nel primo caso, Giunone in seno al concilio degli dei parla, indignata, dei Troiani, che “chiedono pace con le mani”, ma nel frattempo armano le navi, mentre nel secondo si tratta di Didone che elenca alla sorella i sortilegi di cui è capace la maga etiope che dice di aver consultato, abile a “fermare l'acqua dei fiumi e a mutare il corso delle stelle”. A differenza di quanto dice Lam.², 180-181, il *vertere sidera retro* cui accenna Creonte può benissimo riferirsi letteralmente, come nel modello, ad una delle magie di cui Medea è capace, e la cui fama è ben nota anche al sovrano di Corinto. In questo caso dunque non penserei a un “valore genericizzato” rispetto all'originale. Trovo molto forzata anche l'ipotesi di un valore traslato di *retro* (cf. sempre Lam.², 181). L'*incipit* di *Aen.* 4, 489 è utilizzato al v. 175, entro un contesto in cui si sta parlando chiaramente di magia, il che costituisce un argomento a sfavore del valore generico cui Lamacchia ha pensato per questo verso.

v. 63 *atque odiis versare domos. Tibi nomina mille*

“e sconvolgere con l'odio le case. Hai mille nomi”. I due segmenti che compongono questo verso sono tratti rispettivamente dall'*incipit* e dall'*explicit* di due versi consecutivi dell'*Eneide*: 7, 336 *atque odiis versare domos*, [*tu verbera tectis*] e 7, 337 [*funereas inferre faces,*] *tibi nomina mille*. Continua la dislocazione dei versi che riguardano Alletto, e l'indiretta assimilazione di Medea alla Furia (cf. *supra comm. ad v. 60 et 61*). Oltre alla dislocazione, l'altra astuzia coinvolta in questo verso centonario è l'*enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv. 4, 5*): la prima parte del v. 64 è costituita, infatti, dall'*incipit* di *Aen.* 7, 338 (*mille nocendi artes*).

v. 64 *mille nocendi artes fecundaque poenis*

“mille arti per nuocere e [viscere] gravide di pene”. Verso composto da *Aen.* 7, 338 *mille nocendi artes*. [*Fecundum concute pectus*] più *Aen.* 6, 598 [*immortale iecur tondens*]

fecundaque poenis. Grazie al primo segmento, tratto ancora una volta dalla descrizione di Alletto, continua il paragone sotterraneo tra Medea e la Furia iniziato al v. 60 e proseguito ai vv. 61 e 63 (cf. i rispettivi commenti). Il secondo emistichio è tratto invece dalla catabasi agli inferi, e in particolare dalla descrizione della pena di Tizio. I *viscera grvida poenis* sono quelli del Gigante, incessantemente rosi dall'avvoltoio: *rostroque immanis vultur obunco / immortale iecur tondens fecundaque poenis / viscera* (vv. 597-99). L'espressione che, inserita nel nuovo contesto, dalla funzione di complemento oggetto che aveva nel modello passa a quella di soggetto, subisce due slittamenti semantici: *viscera*, che in Virgilio era usato in senso proprio e indicava il fegato di Tizio, assume il significato più generico di "animo", mentre *poena*, che nel modello aveva senso passivo (le viscere di Tizio sono "gravide di pene" perchè vengono puntualmente dilaniate), nel centone ha valore attivo (l'animo di Medea è "gravido di pene" che l'eroina procura ad altri). Gli slittamenti semantici e lessicali sono uno dei tratti più tipici della tecnica centonaria: per una rassegna riguardante la *Medea* cf. Lam.², e in particolare pp. 171-72.

Questo verso della *Medea* è il frutto di ben tre astuzie compositive, e in quanto tale è particolarmente esemplificativo della tecnica centonaria. Il più evidente è l'*enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv. 4, 5*), che lega da un lato il primo segmento del nostro verso alla parte finale del v. 63 (*tibi nomina mille / mille nocendi artes*), e dall'altro il secondo segmento alla parte iniziale del v. 65 (*fecundaque poenis / viscera*); un ulteriore espediente è la dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v. 2*), applicata alla descrizione che Giunone fa di Alletto, ben suddivisa e sfruttata tra il presente verso e i vv. 60, 61 e 63. Infine, l'ultima astuzia è una sorta di *vox communis* (cf. *supra comm. ad vv. 2 et 26*) che potremmo definire "imperfetta", consistente nell'aggettivo *fecundus*, -a, -um che, sebbene in due forme differenti, compare sia in *Aen. 7, 338 (fecundum)* sia in *Aen. 6, 598 (fecundaque)*. Molto spesso anche una lontana somiglianza o una semplice assonanza tra due parole è per il centonatore lo spunto da cui egli trae l'idea dell'accostamento di due determinati versi.

Il v. 64 è metricamente imperfetto, essendo in difetto di un piede; l'ipo- e l'ipermetria sono fenomeni assai diffusi non solo nella *Medea*, ma anche negli altri centoni a noi giunti, il che induce fortemente a pensare che essi siano una diretta conseguenza della tecnica centonaria stessa (cf. *Prefazione*, par. 3.5). Anche il centonatore più esperto e più fine, per una disattenzione o per mancanza di una soluzione migliore, può cadere infatti nella realizzazione di un accostamento poco felice di due emistichi, in seguito al quale una sillaba o un piede vengono a trovarsi in esubero o in difetto. Per una più ampia valutazione di questo fenomeno e della relativa teoria di Lamacchia dell'accento ritmico cf. *supra comm. ad v. 6*. Per l'analisi dell'ipometria del v. 64 cf. invece *infra comm. ad v. 65*.

Il segmento *mille nocendi artes* compare anche in *De Alea* 8, dove *artes* sta ad indicare le astuzie del giocatore di dadi esperto (a proposito di questo verso del *De Alea* cf. anche *supra comm. ad v. 59*).

v. 65 viscera notumque furens quid femina possit

“viscere [gravide di pene], ed è noto di cosa sia capace una donna in preda alla follia”. Il verso è dato dall’unione di *Aen.* 6, 599 *viscera [rimaturque epulis habitatque sub alto]* con *Aen.* 5, 6 *[polluto,] notumque furens quid femina possit*. Nel primo segmento, che prosegue in *enjambement* compositivo la parte finale del v. 64, si sta parlando ancora delle viscere del Gigante Tizio, mentre nel secondo si tratta dell’animo dei Troiani che, alla vista del rogo di Didone, è indotto a sinistri presagi dalla consapevolezza “di ciò di cui una donna in preda al furore è capace”. La disparità di lunghezza che caratterizza i due segmenti componenti questo verso è assai notevole, e molto particolare è soprattutto il primo segmento, costituito da un’unica parola; ciò è poco frequente nella prima parte del verso centonario osidiano, dove si verifica in genere in seguito a *enjambement* compositivo, e non ha nessuna attestazione nella seconda, il che induce a pensare che l’autore preferisse costruire dei versi più equilibrati possibili quanto a lunghezza dei due emistichi.

Nel passaggio dal modello al centone, *notumque* subisce uno degli slittamenti grammaticali che abbiamo già chiarito essere tipici della tecnica centonaria (cf. *Prefazione*, par. 3.4 e Lam.³, 190). L’intero contesto del modello è *duri magno sed amore dolores / polluto, notumque furens quid femina possit, / triste per augurium Teucrorum pectora ducunt* (vv. 5-7), e in esso *notumque* è un aggettivo sostantivato che, insieme a *duri dolores*, ha la funzione di soggetto di *ducunt*: “l’aspro dolore di un grande amore infranto e il sapere di cosa sia capace una donna in preda al furore inducono il cuore dei Teucri a sinistri presagi”. Nel nuovo contesto, venuto meno il predicato verbale *ducunt*, *notumque* diventa invece nome del predicato di un predicato nominale il cui verbo essere è sottinteso (*notumque est furens quid femina possit*). L’astuzia del sottintendere il verbo essere è spesso sfruttata da Osidio che, grazie ad essa, riesce a riequilibrare interi segmenti di frase privati del loro verbo originale, non entrato a far parte del testo centonario. Esempi come questo vanno a sostegno dell’interpretazione data ai vv. 40-41 e al v. 253 (cf. i relativi commenti), in cui il testo tradito è difendibile sottintendendo semplicemente un *esse*. Proprio di questo tipo sono le astuzie attorno a cui ruota l’intero “gioco” dei centoni, grazie alle quali il centonatore recupera materiale virgiliano scoprendo in esso nuovi possibili significati e strutture grammaticali.

Sia il v. 64 che il v. 65 sono affetti da ipometria, essendo in difetto rispettivamente di un intero piede e di una sillaba nel secondo piede. La maggior parte delle soluzioni proposte dai

primi editori e commentatori al fine di supplire a tale mancanza consiste nell'integrazione di una parola per ciascuno dei due versi: Burman e Baehrens integrano *semper* al v. 64 e *sunt* al v. 65 (*mille nocendi artes <semper> fecundaque poenis / viscera <sunt> notumque furens quid femina possit*), Oudendorp propone prima *testor* e poi *sunt* (*mille nocendi artes <testor> fecundaque poenis / viscera <sunt> notumque furens quid femina possit*), e infine Mooney integra rispettivamente *mutas* (cf. *Aen.* 12, 397) e, ancora una volta, *sunt* (*mille nocendi artes <mutas> fecundaque poenis / viscera <sunt> notumque furens quid femina possit*).

Leggermente diverse sono la proposta dello Scriverius, che sposta *viscera* al v. 64 ed espunge il v. 65 (*mille nocendi artes fecundaque <viscera> poenis / [viscera notumque furens quid femina possit]*), e quella di Riese, pensata anche da Canal, che pone lacuna in prossimità delle due suture (*mille nocendi artes † fecundaque poenis / viscera † notumque furens quid femina possit*).

Come abbiamo già avuto occasione di sottolineare, l'integrazione di parole o persino di interi versi laddove il testo centonario presenta delle difficoltà è tipica della prima fase dello studio dei centoni; essa risulta essere tuttavia un'operazione assai arbitraria, basata sull'introduzione di materiale virgiliano secondo il gusto e l'inventiva dello studioso stesso, il che porta pericolosamente lontano dal testo così come esso ci è stato tramandato. E', dunque, a causa della loro arbitrarietà che i tentativi di integrazione menzionati non possono essere presi in considerazione, e vanno registrati solo a scopo documentario, quali testimoni della prima fase di approccio ai testi centonari. L'unica ipotesi plausibile con cui restiamo è dunque, finora, quella della lacuna proposta da Riese-Canal.

Quanto a Lamacchia, anche in questo caso la studiosa propone per i due versi metricamente irregolari una lettura di carattere ritmico: *mille nócendí artés fecúndaque póenis / víscerá notúmque furéns quid fémina póssit* (Lam.³, 190, 200). Anche a proposito della teoria di Lamacchia sull'accento ritmico abbiamo avuto occasione di discutere i gravi problemi metodologici che essa trascinerebbe (cf. *supra comm. ad v. 6*): in sintesi, ricorrere ad una lettura ritmica esclusivamente nei punti metricamente problematici risulterebbe assai tendenzioso, e renderebbe inspiegabile la maggior parte degli altri versi della *Medea*, perfettamente rispondenti alla logica quantitativa.

Prima di ricorrere alla lacuna, suggerirei di analizzare questi versi in parallelo con il v. 6, caratterizzato da una sillaba in esubero; particolarmente utile può essere il confronto tra il v. 65 e il v. 6, dai quali si vede in modo chiaro come il problema metrico risieda esattamente nel punto in cui i due segmenti componenti il verso sono stati suturati: al v. 6, *Venus*, tagliato il *Phrygii* con cui il verso virgiliano proseguiva, viene posto accanto ad *aut*, e così la sillaba *-us* non può più chiudersi, e in più un'altra sillaba risulta in esubero. Al v. 65, *vīscērā* sostituisce il virgiliano *pōllūtō* (*polluto notumque furens quid femina possit*): il primo piede

dunque non è più uno spondeo, come accadeva nel modello, bensì un dattilo, con il risultato che il secondo piede, che in Virgilio era uno spondeo formato da *-to* e da *-no*, privato di una sillaba risulta incompleto.

Dalla presente analisi risulta chiaro come l'anomalia metrica di questi versi ipo- o ipermetri sia una diretta conseguenza dell'agglutinazione dei segmenti virgiliani, e ritengo pertanto preferibile mantenerli a testo così come essi ci sono giunti, quali prodotti imperfetti ma genuini della tecnica centonaria.

v. 66 cede locis pelagoque volans da vela patenti!

“Allontanati, e spiega in volo sul mare aperto le vele”. Il verso è composto da *Aen.* 7, 559 *cede locis. [ego, si qua super fortuna laborum est]* più *Geo.* 2, 41 [*Maecenas,*] *pelagoque volans da vela patenti*. Le prime sono le parole con cui Giunone congeda Alletto che ha appena ultimato il proprio compito, mentre il secondo segmento appartiene ad un'apostrofe del poeta a Mecenate, cui viene chiesta assistenza nell'opera intrapresa (cf. Mynors 1990 *ad loc.*). Con il secondo emistichio prosegue la metafora della navigazione iniziata al v. 53 (cf. comm.) sempre nelle parole di Creonte: ciò riflette una fine ricerca da parte del centonatore di tratti che contraddistinguano stilisticamente i personaggi.

Paolucci 2006 *ad v. 52* fa notare l'analogia situazionale tra questo verso e *Hippod.* 52: in entrambi i casi si tratta di un sovrano (Creonte/Pelia) che intima ad un ospite indesiderato (Medea/Enomao) di allontanarsi al più presto dal proprio territorio.

v. 67 Rex, genus egregium, liceat te voce moneri

“O re, illustre stirpe, sia lecito ammonirti a parole”. I due segmenti provengono da *Aen.* 7, 213 *rex, genus egregium [Fauni, nec fluctibus actos]* e da *Aen.* 3, 461 [*haec sunt quae nostra*] *liceat te voce moneri*. Il primo è tratto dall'ambasceria dei Troiani a re Latino, e in particolare dall'esordio del discorso con cui Ilioneo spiega al re la ragione della loro venuta; il secondo proviene invece dalla chiusa del discorso del vate Eleno, che ha appena svelato a Enea il suo viaggio futuro. Lo Scriverius propose di correggere *moneri* in *moveri*, ritenendo forse che *moneo* in bocca a Medea che si rivolge a Creonte in atto di supplica sia eccessivamente forte. Ciò tuttavia non è necessario, poichè *moneo* si spiega bene con le parole successive di Medea (vv. 70-71 *ne pete conubiis natam! Meminisse iuvabit, / dissice compositam pacem, miserere tuorum*): la donna cerca di dissuadere Creonte dal dare in sposa la propria figlia a Giasone, e lo mette in guardia dai futuri pericoli. La stessa espressione immodificata rispetto al modello virgiliano ricorre inoltre anche nelle parole di congedo dalla vita di Alceste in *Alceste* 131, in una delle sezioni che presentano una notevole

concentrazione di emistichi in comune con la *Medea* (si tratta di *Alceste* 128-133. Per la particolare ricorrenza nell'*Alceste* di tali sezioni cf. *supra comm. ad v. 12*). Ciò costituisce un'ulteriore conferma del fatto che *moneri* sia lezione genuina.

v. 68 pauca tibi e multis, quoniam est oblata facultas

“poche cose fra molte, dal momento che me ne è stata data facoltà”. Il verso è composto da *Aen.* 3, 377 *pauca tibi e multis, [quo tutior hospita lustras]* più *Geo.* 4, 437 [*cuius Aristaeo*] *quoniam est oblata facultas*. Mentre nel verso precedente era sfruttata la chiusa del discorso del vate Eleno a Enea, qui ne vediamo utilizzato l'esordio (primo segmento). Nel secondo emistichio, la *facultas* si riferisce all'occasione che Aristeo sta aspettando per tendere l'agguato a Proteo. In questo caso, il centonatore trova il modo di variare le parole del modello virgiliano pur mantenendo la stessa struttura: *pauca tibi e multis* resta il compl. ogg. di un *verbum dicendi* (*expediam dictis* in *Aen.* 3, 379 e *dicam* in *Hos. Get.* 69).

v. 69 dicam equidem, licet arma mihi mortemque mineris

“per parte mia dirò, benchè tu mi minacci di guerra e di morte”. Il verso corrisponde per intero a *Aen.* 11, 348 (*dicam equidem, licet arma mihi mortemque minetur*), in cui Drance, rivolgendosi a Latino, attacca Turno e chiede che sia posta fine a una guerra il cui esito è una disfatta sicura (per versi centonari corrispondenti ad un unico verso virgiliano cf. *supra comm. ad v. 1*). Il discorso di Drance è parso particolarmente utile a Osidio, che lo disloca in diversi punti del proprio centone (rispettivamente *Hos. Get.* 86, 77, 71, 203, 450), e non a caso sempre in battute di *Medea*. Accanto alla furia Alletto (cf. *supra comm. ad v. 60*), Drance risulta essere dunque un'altra figura minore dell'*Eneide* che Osidio sfrutta quale linea guida per costruire il personaggio di *Medea*.

Il verso presenta una lieve modifica rispetto al modello, ovvero *mineris* in luogo di *minetur*. La seconda persona evidentemente è parsa al centonatore più in linea con il resto del discorso di *Medea* a Creonte, in cui la donna si rivolge sempre al sovrano in modo molto diretto: cf. v. 67 *te moneri*, v. 70 *ne pete*, v. 71 *dissice, miserere*. Per altre modifiche di questo tipo, cui al centonatore era lecito indulgere, cf. *Appendice 4*. Cf. in partic. v. 178, che contiene un analogo passaggio dalla terza alla seconda persona.

v. 70 ne pete conubiis natam! Meminisse iuvabit

“non ferire tua figlia con le nozze! Ti sarà utile ricordarlo”. Una metà proviene da *Aen.* 7, 96 *ne pete conubiis natam* [*sociare Latinis*], e l'altra da *Aen.* 1, 203 [*mittite; forsitan et haec olim*] *meminisse iuvabit*. La prima corrisponde all'esordio del responso di Fauno, che predice a Latino che il volere del fato è che egli non dia sua figlia in sposa ad un latino, bensì ad uno straniero. La seconda appartiene invece al discorso di Enea ai propri compagni stremati, da poco sbarcati sulle coste della Libia; il capo troiano ricorda ai propri uomini tutti i pericoli fino a quel momento superati, e li esorta a proseguire il viaggio. Abbiamo già incontrato questo contesto al v. 37, nell'espressione *per tot discrimina rerum* tolta a *Aen.* 1, 204, verso che è in dislocazione con il nostro, e che tra l'altro viene ripetuto anche ai vv. 184 e 155.

Come secondo un uso che ormai sappiamo essere tipico della tecnica centonaria, il taglio operato su *Aen.* 7, 96 determina la risegmentazione della frase e trascina il mutamento semantico del verbo. Nel contesto virgiliano, infatti, *pete* reggeva il seguente infinito *sociare*, e aveva il significato di “tentare di”: “non tentare di unire in matrimonio tua figlia con un latino”. Venuto meno *sociare*, che è rimasto nella parte non utilizzata del verso, *pete* necessita di una ridefinizione: esso si lega direttamente a *natam*, che ne diventa il compl. ogg., e assume il significato di “ferire, aggredire”, e le nozze diventano il mezzo metaforico di tale ferimento (cf. anche Lam.², 175, che propone il confronto con *Aen.* 3, 603 e ritiene che *petere* assuma nel nostro verso il senso più generico di “far del male”). È interessante notare che lo stesso emistichio è sottoposto ad un processo analogo anche nel centone *Hippodamia*, al v. 54 (*ne pete conubiis natam: dabis, inprobe, poenas*): siamo nella sezione del dialogo tra Pelope ed Enomao, in cui il re cerca di dissuadere il giovane dal sottoporsi alla prova il cui premio sarà la mano di Ippodamia (cf. Paolucci 2006 *ad* v. 54). Anche in questo caso, il verso virgiliano viene tagliato subito dopo *natam*, così che l'infinito *sociare* resta escluso; *pete* viene dunque a reggere direttamente l'accusativo *natam*, ma questa volta con il significato di “chiedere”, e *conubiis* diventa un dativo di fine. L'emistichio assume dunque un senso differente anche rispetto alla *Medea*, ovvero “non chiedere la figlia per le nozze”, “non chiedermi in moglie la figlia”. Questo è un esempio di quanto riescano ad essere abili i centonatori nello sfruttare la polisemia della materia di cui il modello si compone, e di come ognuno di essi sia in grado di sperimentare vie sempre nuove di interpretazione, trovando nei segmenti virgiliani significati originali.

v. 71 dissice compositam pacem, miserere tuorum!

“Rompi la pace conclusa, abbi pietà dei tuoi cari!”. La prima parte è tratta da *Aen.* 7, 339 *dissice compositam pacem*, [*sere crimina belli*], mentre la seconda è presente sia in *Aen.* 11,

365 [*nil moror, en supplex venio.*] *Miserere tuorum* sia in *Aen.* 12, 653 [*Turne, in te suprema salus,*] *miserere tuorum*. Nel primo emistichio, per costruire le parole di Medea è stato utilizzato ancora una volta il discorso di Giunone ad Alletto, ampiamente sottoposto al processo di dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v. 2*), e continua quindi il gioco del paragone sotterraneo tra Medea e la Furia iniziato al v. 60 (cf. *comm.*) e proseguito nei versi successivi. Per quanto riguarda invece le fonti del secondo emistichio, in *Aen.* 11, 365 è Drance a parlare, e a chiedere a Turno di avere pietà dei propri uomini e di cessare quindi una guerra senza speranza; in *Aen.* 12, 653 si tratta invece di Sace che, ferito al volto, invoca Turno e lo prega di soccorrere i suoi, per i quali egli costituisce l'ultima speranza. Tra le due fonti, da segnalare in particolare è la prima, poichè appartiene ad un contesto che è appena stato richiamato al v. 69, e che viene più volte sfruttato nel corso del centone (cf. *supra comm. ad v. 69*).

Da notare in questo caso è il lieve slittamento a cui viene sottoposta la parola *pax*, che in Virgilio indica letteralmente il patto di pace concluso tra Troiani e Latini, mentre nel centone si riferisce all'accordo delle nozze tra Creusa e Giasone. L'accostamento dei due emistichi scelti da Osidio crea una sorta di sorpresa nel lettore che ha nell'orecchio il testo virgiliano: risulta quasi paradossale, infatti, l'idea che la pace debba essere rotta per procurare giovamento ai propri cari. Nel contesto virgiliano, la rottura della pace cui Giunone istiga Alletto è finalizzata, al contrario, a creare disagi ai Troiani.

Il segmento *miserere tuorum* è utilizzato anche in altri due centoni: *Hippod.* 51, in cui è detto da Enomao a Pelope, e *Alceste* 59, detto da Admeto ad Apollo.

v. 72 Ne tantos mihi finge metus neve omine tanto

“Non crearmi tanti falsi timori, e non [seguirmi] con sì funesto presagio”. Verso tratto in parte da *Aen.* 7, 438 *ne tantos mihi finge metus. [Nec regia Iuno]* e in parte da *Aen.* 12, 72 [*ne, quaeso, ne me lacrimis*] *neve omine tanto*. Con il primo emistichio ritorna la risposta stizzita che Turno dà a Calibe/Alletto che lo istiga a muovere guerra ai Troiani: come al v. 58 (*non ut rere meas effugit nuntius auris*), anche in questo caso essa è impiegata per costruire l'esordio di una battuta di Creonte in risposta a Medea. Nel secondo segmento, Turno si rivolge ad Amata, che lo ha appena pregato di porre fine alla guerra contro i Troiani, e le chiede di non evocare più immagini funeste.

Il primo emistichio è utilizzato anche in *Hippod.* 57, ancora una volta nella sezione occupata dal dialogo tra Pelope ed Enomao, che risulta dunque condividere con la *Medea*, e in particolare con il diverbio Medea/Creonte, un numero non indifferente di segmenti virgiliani (*Hippod.* 47 = Hos. Get. 45 *quae te dementia cepit*; *Hippod.* 51 = Hos. Get. 71 *miserere tuorum*; *Hippod.* 54 = Hos. Get. 70 *ne pete conubiis natam*). Casi come questo

corroborano l'ipotesi dell'esistenza di repertori di versi virgiliani organizzati per temi (l'alterco, nel caso specifico), in cui i centonatori trovavano un aiuto per la composizione della propria opera, traendone versi adattabili a contesti centonari omologhi. Cf. Paolucci 2006 *ad vv.* 56-57.

v. 73 *prosequere! Causas nequiquam nectis inanes*

“[non] seguirmi [con sì funesto presagio]! Inutilmente intessi futili pretesti”. La prima parte prosegue in *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv.* 4-5) il verso precedente, e proviene dunque ancora una volta dalla risposta di Turno ad Amata di *Aen.* 12, 73 *prosequere [in duri certamina Martis euntem]*. La seconda parte è tratta invece da *Aen.* 9, 219 *[ille autem]: causas nequiquam nectis inanis (inanes P, inanis cett.)*, ovvero dall'episodio di Eurialo e Niso, molto sfruttato nella *Medea*, e in particolare dalla ferma risposta che Eurialo dà a Niso che tenta di dissuaderlo dal prendere parte all'impresa da lui progettata. Entrambi i segmenti si addicono perfettamente al contesto del centone, poichè in tutti e tre i casi si tratta di un soggetto (Turno/Eurialo/Creonte) che si mostra irremovibile nell'intento di perseguire il proprio scopo nonostante qualcuno (Amata/Niso/Medea) l'abbia vivamente pregato di desistere. L'analogia situazionale, che in questo caso è il principale garante di una buona coesione tra i due segmenti e dei due segmenti entro il nuovo contesto, prosegue anche nello sviluppo delle tre storie che si trovano ad essere qui sovrapposte: in tutti e tre i casi infatti l'esito è di carattere tragico, e nessuno dei personaggi coinvolti riuscirà a portare a termine la propria impresa.

Il verso è tradito da **S** nel seguente modo: *prosequere tanto causas nequicquam nectis inanes*. Una volta espunto *tanto*, evidentemente entrato a testo a seguito della ripetizione meccanica di *tanto* del verso precedente, il verso presenta ancora un'anomalia metrica nel secondo piede, che si trova ad essere formato da una breve e da una lunga (*-re cau-*). Non è un caso che la difficoltà si trovi esattamente nel punto di sutura dei due emistichi: è, infatti, a seguito della sostituzione del virgiliano *in duri certamina Martis euntem* con *causas nequiquam nectis inanes* che viene meno la sinalefe in cui erano coinvolti *-re* di *prosequere* e *in* e che si forma un piede metricamente anomalo. Il verso risulta tuttavia accettabile postulando l'allungamento della breve in arsi (cf. Lam.³, 176, 3) che, oltre ad essere già presente in Virgilio, insieme allo iato è uno dei fenomeni più diffusi non solo nella *Medea*, ma anche in tutti gli altri centoni, e risulta essere una diretta conseguenza della tecnica centonaria stessa. Oltre che del tutto arbitrarie, poichè prive di riscontro nelle due fonti virgiliane di questo verso, risultano dunque non necessarie le integrazioni proposte dal Burman (*en*) e dallo Scriverius (*ah*), facenti capo ad un metodo ormai superato di approccio ai centoni (a proposito del quale cf. *supra comm. ad v.* 65).

Il segmento *causas nequiquam nectis inanes* compare anche in *Alcesta* 80, in una delle sezioni che condividono con la *Medea* un numero notevole di emistichi (per questo fenomeno cf. *supra comm. ad v. 12*).

v. 74 stat sua cuique dies; non ipsi exscindere ferro

“E’ fisso per ciascuno il proprio giorno; neppure [gli dei potrebbero] distruggere col ferro”. Il verso è composto da *Aen.* 10, 467 *stat sua cuique dies*, [*breve et inreparabile tempus*] più *Aen.* 6, 553 [*vis ut nulla virum*], *non ipsi exscindere bello*, in cui *bello* è lezione di **FPRabnrty**, *Tib.* contro *ferro* di **Mωγ**¹, *Fulg.* 100, 2: questo si aggiunge dunque ai casi di consonanza tra il testo di Osidio e la tradizione di **M** (cf. *supra comm. ad v. 1* e *infra Appendice 7*). Nel primo segmento, Giove si rivolge ad Eracle che si affligge per la sorte di Pallante, mentre nel secondo si parla della porta del Tartaro, che non può essere abbattuta nemmeno dai Celesti. Il secondo emistichio continua in *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv. 4-5*) al v. successivo, e per l’analisi dunque cf. *infra comm. ad v. 75*.

A fronte di una tradizione virgiliana divisa tra *ferro* e *bello*, Lam.¹, 274 ritiene che *ferro* di Osidio derivi dalla contaminazione inconsapevole nella memoria del centonatore tra il passo virgiliano in questione e *Aen.* 9, 137 e 146, in cui “è usata, benchè in diversa sede nel verso, la stessa espressione con *ferro*”. Tuttavia, mi pare molto più economico pensare che Osidio avesse davanti a sè esemplari riconducibili alla tradizione che riporta la lezione *ferro*, senza contare che inoltre in *Aen.* 9, 146 il verbo non è *exscindere* bensì *scindere*.

Il discorso di Giove ad Eracle è un contesto molto sfruttato nel centone *Alcesta*: in particolare, *Aen.* 10, 466 = *Alcesta* 78; 10, 467^{ex} = 105; 10, 468 = 106.

v. 75 caelicolae valeant, fati quod lege tenetur

“[neppure] gli dei potrebbero [distruggere] ciò che è tenuto stretto dalla legge del fato”. Il primo segmento prosegue in *enjambement* compositivo l’*explicit* del verso precedente, estrapolato dal discorso di Giove ad Eracle di *Aen.* 6, 554 *celicolae valeant*; [*stat ferrea turris ad auras*]. Il secondo invece corrisponde a *Aen.* 12, 819 [*illud te, nulla*] *fati quod lege tenetur* dove Giunone, ormai rassegnata al destino di morte di Turno, chiede a Giove di concederle almeno una cosa (*illud*) “che non è vincolata a nessuna legge del fato”, ovvero che i nativi del Lazio mantengano anche dopo la fusione con i Troiani il proprio nome e i propri costumi.

Il segmento *non ipsi exscindere ferro / caelicolae valeant*, iniziato nel verso precedente, viene sottoposto nel centone a uno slittamento sia semantico che sintattico. L’intera frase da cui esso è stato tratto, riguardante la porta del Tartaro, è la seguente: *porta adversa ingens*

solidoque adamante columnae, / vis ut nulla virum, non ipsi exscindere bello / caelicolae valeant (Aen. 6, 552-554), “di fronte la porta, enorme, e colonne d’acciaio massiccio, / che nessuna forza d’uomo e neppure i celesti / potrebbero abbattere col ferro”. Il congiuntivo *valeant* è retto, dunque, dall’*ut*, che ha sfumatura consecutiva; venuto meno *ut*, non entrato a far parte del centone, *valeant* diventa il predicato verbale della proposizione principale, e viene reinterpretedato nel nuovo contesto come congiuntivo indipendente, di carattere potenziale: “neppure gli dei *potrebbero* distruggere”. Questo caso può essere citato come ulteriore argomentazione a sostegno del testo tradito al v. 55, dove accade un fenomeno analogo: venuto meno il *ne*, *occurrat* e *turbet* diventano due congiuntivi indipendenti con valore potenziale. Questo tipo di reinterpretazione dei congiuntivi risulta dunque un tratto tipico dello stile centonario osidiano.

A questo, si aggiungono altri due mutamenti rispetto al modello: *exscindere* prende come oggetto l’intera espressione *fati quod lege tenetur* e inoltre, come nota Lam.²,178, passa dal senso concreto di distruggere riferito alla porta, a quello astratto di distruggere qualcosa che è tenuto saldo dal volere del fato.

v. 76 nec mea iam mutata loco sententia cedit

“nè ormai il mio proposito muta e abbandona la sua posizione”. Il verso corrisponde per intero a Aen. 9, 220 *nec mea iam mutata loco sententia cedit* (per l’analisi del fenomeno per cui un verso centonario corrisponde a un unico, intero verso virgiliano cf. *supra comm. ad v. 1*). Il contesto d’origine è ancora una volta l’episodio di Eurialo e Niso, e in particolare la risposta di Eurialo a Niso in cui egli, di fronte ai tentativi dell’amico di farlo desistere dalla pericolosa impresa, esprime il fermo intento di prendervi parte. L’intero episodio è molto sfruttato nella *Medea*, e in questa stessa battuta di Creonte la risposta di Eurialo è già stata utilizzata nel segmento *causas nequiquam nectis inanes* (Hos. Get. 73 = Aen. 9, 219). Per un’analisi più approfondita dei rapporti tra questa sezione del testo virgiliano e contesto centonario cf. *supra comm. ad v. 73*. Il verso virgiliano immediatamente successivo (Aen. 9, 221 *acceleremus ait*) compare in *Alceste* 158, a testimonianza della fortuna dell’episodio di Eurialo e Niso anche al di fuori della *Medea*, nel resto della produzione centonaria.

v. 77 non equidem invideo genero dignisque hymenaeis

“Certo non invidio il genero e le degne nozze”. Il verso, con cui inizia una nuova battuta di Medea, è formato da *Ecl. 1, 11 non equidem invideo; [miror magis: undique totis]* più Aen. 11, 355 *[quin natam egregio] genero dignisque hymenaeis*. Per quanto riguarda il primo segmento, Titiro ha appena descritto la propria fortunata situazione, e in risposta ad essa

Melibeo dice nel verso in questione di provare non tanto invidia, quanto meraviglia. Il secondo segmento appartiene invece ancora una volta al discorso di Drance, della cui ricorrenza nella *Medea* si è già detto a proposito del v. 69 (cf. *supra*). Per la terza volta, esso è utilizzato per dare voce a Medea, secondo un modo di procedere che ormai sappiamo essere tipico di Osidio: per ognuno dei propri personaggi, egli infatti ne individua altrettanti nel testo virgiliano che ne costituiscano il modello, e dai quali trae buona parte dei versi. Quanto a Medea, la figura principale cui Osidio fa riferimento è Didone, che contribuisce a plasmare i tratti dell'eroina abbandonata; per dare forma ad altre sfaccettature, egli tuttavia si serve anche delle due figure minori di Alletto (cf. *supra comm. ad v. 60*) e, appunto, di Drance. Nel verso qui utilizzato, Drance sta incoraggiando re Latino a consegnare Lavinia a Enea per porre fine alla guerra tra i due popoli: il genere di cui si sta parlando è dunque Enea, e le “degne nozze” quelle tra lui e Lavinia.

Rispetto al modello vi sono, come di consueto, abili mutamenti sintattici: *invideo*, che in Virgilio era usato in senso assoluto, viene qui costruito con il dativo della cosa o della persona che viene ricavato da *genero dignisque hymenaeis* dell'altro emistichio, che nella fonte erano dativi di vantaggio retti da *des* del verso successivo (11, 356).

v. 78 non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro

“Non chiedo il vincolo di un tempo, che egli ha tradito”. Il verso proviene interamente da *Aen.* 4, 431 *non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro* (cf. *supra comm. ad v. 1*), in cui Didone, ormai rassegnata all'idea della partenza di Enea, chiede alla sorella Anna di supplicarlo di concederle almeno un po' di tempo prima dell'abbandono. Il quarto libro, come abbiamo spesso sottolineato, è nel complesso il più sfruttato nel centone di Osidio; in particolare, il discorso di Didone ad Anna compare per ben tre volte nel giro di pochi versi all'interno di questa stessa battuta di Medea, senza contravvenire a nessuna delle regole ausoniane (per le quali cf. *supra comm. ad v. 2*). Le altre due occorrenze sono v. 79 *tempus inane peto* (= 4, 433) e v. 80 *extremam hanc oro veniam* (= 4, 435). Il concetto del limitarsi a chiedere, come ultima grazia, del tempo, si addice perfettamente al caso di Medea: per una movenza simile cf. Eur. *Med.* 340, 41 *μίαν με μείναι τήνδ' ἔασον ἡμέραν / καὶ ξυμπερᾶναι φροντίδ' ἧ φευξούμεθα* e Sen. *Med.* 288-90 *precor, brevem largire fugienti moram, / dum extrema natis mater infigo oscula, / fortasse moriens*, in entrambi i casi detto da Medea a Creonte.

v. 79 tempus inane peto, liceat subducere classem

“un po’ di tempo chiedo, (mi) sia lecito trarre in secco la flotta”. *Aen.* 4, 433 *tempus inane peto*, [*requiem spatiumque furori*] + *Aen.* 1, 551 [*quassatam ventis*] *liceat subducere classem*. Il primo verso proviene ancora una volta dal discorso di Didone ad Anna, per il quale cf. *supra comm. ad v.* 78; il secondo è tratto invece dal discorso con cui Ilioneo chiede a Didone ospitalità, già sfruttato al v. 56 (*nec tanta superbia victis* = *Aen.* 1, 529). In particolare, in questo verso egli la sta pregando di concedere ai Troiani di trarre in secco la flotta devastata dai venti e di tagliare nei boschi della legna per rifabbricare i remi.

Con il secondo emistichio, Medea risponde a Creonte servendosi del linguaggio tecnico della navigazione con cui egli stesso le si era rivolto ai vv. 53 (*flecte viam velis*) e 66 (*pelagoque volans da vela patenti*): continua dunque l’uso in chiave metaforica di tale linguaggio, che nel verso virgiliano di riferimento aveva invece senso proprio: mentre Ilioneo si riferiva concretamente all’atto di portare a riva la flotta, Medea, che non ha alcuna flotta pronta per salpare, con questa espressione sta chiedendo semplicemente un po’ di tregua. L’uso in senso traslato del linguaggio del modello è uno dei tratti tipici della tecnica centonaria: per una casistica nella *Medea* cf. Lam.², cui il presente caso andrebbe aggiunto.

v. 80 extremam hanc oro veniam. Succurre relictæ

“quest’ultima grazia chiedo. Porta soccorso (a me) abbandonata”. *Aen.* 4, 435 *extremam hanc oro veniam* [*miserere sororis*] + *Aen.* 9, 290 [*at tu, oro, solare inopem et*] *succurre relictæ*. Il primo segmento fa capo ancora una volta alla dislocazione del discorso di Didone ad Anna (cf. *supra comm. ad v.* 78); anche il secondo deriva da un contesto ampiamente sottoposto al processo di dislocazione, ovvero l’episodio di Eurialo e Niso. Qui, Eurialo prega Niso, in caso di fallimento dell’impresa, di prendersi cura di sua madre. Non è la prima volta che Osidio fa riferimento alla figura della madre di Eurialo: cf v. 36 (*potuisti linquere solam* = *Aen.* 9, 482) in cui, proprio come nel nostro caso, un verso che la riguarda viene utilizzato per riferirsi a Medea, e in particolare all’abbandono da lei subito (*solam/relictæ*).

Mentre in 9, 290 *succurre relictæ* è riferito da Eurialo a sua madre in terza persona (“porta soccorso (a lei) abbandonata”), qui Medea si riferisce a se stessa in prima persona. Pronomi e verbo essere sottintesi sono uno degli aspetti su cui Osidio gioca molto, e che gli consentono di adattare meglio i versi virgiliani al proprio contesto. Cf. p.es. lo stesso v. 36, in cui nel modello è sottinteso un *me*, mentre nel centone bisogna supporre un *eam*.

v. 81 dum pelago desaevit hiems; miserere parentis

“finchè sul mare imperversa l’inverno; abbi pietà di una madre”. I due segmenti provengono da *Aen.* 4, 52 *dum pelago desaevit hiems [et aquosus Orion]* e da *Aen.* 12, 43 [*respice res bello varias*]; *miserere parentis*. Nel primo, Anna cerca di convincere Didone, ormai presa dalla passione per Enea, a trovare pretesti per trattenerlo in Libia “finchè sul mare imperversa l’inverno”; nel secondo, Latino tenta di persuadere Turno a ritirarsi dal disperato scontro con Enea, avendo pietà del proprio anziano padre. In tutti e due i casi la scelta di Osidio è determinata dunque dalla natura dei due emistichi, entrambi estratti da discorsi di carattere persuasivo, perfettamente adatti al tono della battuta di Medea.

Osidio gioca sul sostantivo *parentis*, che nel modello è riferito all’anziano (*longaevi* v. 44) padre di Turno, mentre qui viene riferito da Medea a se stessa in quanto madre dei due figli di Giasone. Medea cerca di fare presa sull’istinto paterno di Creonte (cf. anche v. 82 *genitor!*), secondo una movenza che è già euripidea: cf. la battuta di Medea, già citata per l’astuzia della richiesta di altro tempo (cf. *supra comm. ad v.* 78) di Eur. *Med.* 340-47, e in particolare i vv. 344-45 οἴκτιρε δ’ αὐτούς· καὶ σύ τοι παίδων πατὴρ / πέφυκας· εἰκὸς δ’ ἔστιν εὐνοίαν σ’ ἔχειν.

v. 82 o genitor! Et nos aliquod nomenque decusque

“tu, o padre! Anch’io [ho avuto] una qualche rinomanza e onore”. *Aen.* 7, 360 *o genitor [nec te miseret nataeque tuique?]* + *Aen.* 2, 89 [*conciliis*], *et nos aliquod nomenque decusque*. Il primo segmento è tratto dalle parole di Amata che, istigata da Alletto, si rivolge al marito e gli chiede se lui come padre non prova pietà nel dare la figlia in moglie ad uno straniero. *Miseret* rimasto nella parte non utilizzata del verso può essere stato lo spunto che ha suggerito l’accostamento di questo v. all’emistichio *miserere tuorum* del verso centonario precedente, secondo una tecnica che nei vv. 25-30 si è rivelata tipica dell’*usus* di Osidio Geta.

Il secondo segmento è tratto invece dal discorso ingannevole con cui Sinone riesce a convincere i Troiani a portare il cavallo dentro alle mura: in questo caso la *ratio* alla base della scelta del verso potrebbe essere la sua appartenenza a un discorso di intento persuasivo, esattamente come le due parti che compongono il v. 81 (cf. *supra comm.*). Con queste parole, Medea allude allo *status* prestigioso di cui godeva nella Colchide, in contrapposizione a quello di esule cui è stata di recente destinata: una movenza simile si trova anche in Ov. *Her.* 12, 25-26 *hoc illic Medea fui, nova nupta quod hic est; / quam pater est illi, tam mihi dives erat.*

Il secondo emistichio prosegue in *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv.* 4-5) nel verso centonario successivo, il quale costituisce uno dei rari casi in cui c’è una notevole disparità di lunghezza tra i due segmenti; si conferma dunque l’ipotesi secondo cui quando il

primo dei due segmenti si compone di un'unica parola, ciò accade in genere in seguito a *enjambement* compositivo. In un certo senso è come se tale parola fosse percepita come ancora appartenente al v. precedente, e la disparità tra i due emistichi viene sentita dunque come meno forte. Ciò va a sostegno di quanto detto a proposito della proposta di Schraderus al v. 52. Si veda anche il caso del v. 149, in cui il primo segmento è costituito solo da *obstipui*, che però è legato da una sorta di *enjambement* compositivo al v. precedente, e in più *tempestas* del v. 319.

v. 83 gessimus: scis ipse neque est te fallere quicquam

“ho avuto: tu stesso lo sai, nè è possibile ingannarti in alcun modo”. Verso composto da *Aen.* 2, 90 *gessimus* [*invidia postquam pellacis Ulixi*] più *Geo.* 4, 447 [*scis, Proteu*], *scis ipse, neque est te fallere quicquam*. Il primo segmento prosegue in *enjambement* compositivo il v. precedente, tratto dall'ingannevole discorso di Sinone (cf. *supra comm. ad v.* 82); il secondo proviene invece dalla *fabula Aristaei*, e in particolare dalle parole che il *pastor* Aristeo rivolge all'indovino Proteo dopo averlo catturato. La favola di Aristeo e quella di Orfeo ed Euridice ad essa connessa in modalità ecfrastica corrispondono alla sezione delle *Georgiche* più sfruttata da Osidio: si pensi che essa da sola ricopre quasi la metà di tutti i versi delle *Georgiche* sfruttati nella *Medea*. La *ratio* alla base di tale scelta è facilmente riconoscibile nei temi che attraversano i due miti, assai affini a quelli trattati nel centone: il mito di Aristeo come quello di Orfeo sono storie della perdita di un oggetto fortemente amato (le api per Aristeo, Euridice per Orfeo) e delle prove da superare per poterlo riavere (per Aristeo, la cattura di Proteo e lo svolgimento dei riti; per Orfeo, la catabasi agli Inferi), in un continuo intreccio di amore e morte. I concetti di perdita e di prove, e il nesso amore-morte vengono riconosciuti come ben adattabili al mito di Medea dal centonatore, che per questo motivo fa di tale sezione delle *Georgiche* una delle proprie fonti predilette.

Un emistichio tratto dalla cattura di Proteo è già stato incontrato al v. 68 del nostro centone (*quoniam est oblata facultas*), e gli altri compariranno nel corso dell'opera.

Il v. 83 risulta ipometro, essendo il primo piede in difetto di una sillaba. Infatti, la sillaba finale di *gessimus*, che nel modello era seguita da *invidia*, si trova accostata a *scis*, davanti al quale si chiude, impedendo al primo piede di essere un datilo.

Il problema metrico di questo verso è perfettamente allineabile con il v. 65 e con gli altri casi analizzati nel commento ad esso: in tutti questi è chiaramente visibile come l'ostacolo si generi proprio in corrispondenza del punto di sutura dei due emistichi, il che prova che esso è una diretta conseguenza della tecnica centonaria. Anche in questo caso dunque risultano immetodici i tentativi di emendazione dei primi studiosi (*et* di Scriverius e *ut* di Burman), ed è preferibile mantenere il testo così come esso è tradito, quale prodotto imperfetto ma

genuino della tecnica centonaria (oltre a *comm. ad v. 65*, cf. *supra comm. ad v. 6* e *infra Appendice 2*).

v. 84 nunc victi, tristes (quoniam fors omnia versat)

“Ora vinti, tristi (poichè la sorte fa girare ogni cosa)”. Il verso corrisponde a *Ecl. 9, 5 nunc victi, tristes (quoniam fors omnia versat)*: per la possibilità nella tecnica centonaria di inserire per intero un verso virgiliano cf. *supra comm. ad v. 1*. Per il plur. masch. *victi* cf. *supra Introduzione alla prima Scena*.

Sono parole del pastore Meri che, come spiega egli stesso a Licida, è costretto “vinto e triste” ad andarsene dalla terra che lavorava, espropriata a favore di un veterano. La nona bucolica, in generale poco usata nella *Medea* (l’unica altra occorrenza è al v. 175, che corrisponde all’*incipit* di *Ecl. 9, 53*), viene qui chiamata in causa per l’analogia situazionale dei due contesti: al pari di Meri, anche Medea “vinta e triste” è scacciata dalla terra in cui si era insediata. Non a caso, proprio la tematica della terra fa da *trait d’union* fra il v. 84 e i due successivi (vv. 85, 86 *submissi petimus terram litusque rogamus / innocuum*).

Lo stesso verso delle *Bucoliche* compare, diviso in due parti e dislocato a distanza di pochi versi, nel *De alea* (vv. 76ⁱⁿ e 79^{ex}), nella sezione in cui si parla del perdente che tutt’ad un tratto diventa vincente. Come siamo abituati ad attenderci in questo centone, anche in questo caso il materiale virgiliano viene sottoposto ad un notevole salto semantico: i *victi* sono i perdenti nel gioco dei dadi, e la *fors* che *omnia versat* è la sorte nel medesimo ambito ludico. Un’altra occorrenza è in *Hippod. 127*, in cui Ippodamia teme che la sorte possa impedire che il tranello ordito al padre vada a buon segno.

v. 85 submissi petimus terram litusque rogamus

“supplici cadiamo a terra e chiediamo un lido [sicuro]”. *Aen. 3, 93 submissi petimus terram; [vox fertur ad auris]* più *Aen. 7, 229 [dis sedem exiguum patriis] litusque rogamus*. Nel primo segmento, Enea si trova con i suoi uomini nella terra di re Anio e, recatosi presso il tempio di Apollo, ha appena pregato il dio di indicargli una direzione verso cui proseguire il viaggio. Il responso del dio viene accompagnato dal tremito della terra, di fronte al quale i Troiani si inginocchiano in atto di supplica (*submissi petimus terram*). Credo che il segmento mantenga questo significato originario anche una volta inserito nel centone, e che non assuma il senso più generico di “chiedere una terra” (Salan., 112), già espresso per altro nel secondo emistichio. L’immagine risulta molto efficace entro il nuovo contesto in cui, celato il proprio desiderio di vendetta, Medea veste l’abito della supplice per fare presa su Creonte per raggiungere il proprio scopo, ovvero la procrastinazione della propria partenza.

Il secondo segmento è tratto ancora una volta dal dialogo tra re Latino e Ilioneo (cf. vv. 53, 54, 67), e in particolare dalle parole con cui Ilioneo, dopo aver descritto le vicende in seguito a cui lui e i suoi compagni sono approdati in Lazio, chiede al re di concedere loro una terra. Anche in questo caso il legame che unisce il modello e il testo centonario è di carattere situazionale: in entrambi i casi a parlare è un soggetto che si trova ad essere privo di una terra in cui potersi stabilire e, in tono di supplica, chiede al sovrano un luogo in cui poter stare.

Il secondo segmento prosegue in *enjambement* compositivo al v. successivo, con un'unica parola: a questo proposito cf. *supra comm. ad v. 82*.

v. 86 innocuum: neque te ullius violentia vincat

“[chiediamo un lido] sicuro: nè ti vinca la violenza di alcuno”. *Aen. 7, 230 innocuum [et cunctis undamque auramque patentem] + Aen. 11, 354 [adicias], nec te ullius violentia vincat*. Per il primo segmento, in *enjambement* compositivo con quello precedente, cf. *supra comm. ad v. 85*. Il secondo è tratto ancora una volta dal discorso con cui Drance cerca di convincere Turno a cedere Lavinia ad Enea per porre fine agli spargimenti di sangue di una guerra senza speranza. Per la dislocazione di questa porzione di testo, utilizzata sempre per dare voce a Medea, cf. *supra comm. ad vv. 69, 71, 77. Ullius violentia*, che nella fonte si riferisce a Turno, nel nuovo contesto rimane un accenno piuttosto implicito: la spiegazione più plausibile ricavabile dal contesto è che sia riferito a Giasone, dalla cui violenza Medea chiede a Creonte di non farsi influenzare nella propria decisione.

Il discorso di Ilioneo da cui è tratto il primo segmento ha avuto fortuna anche nel centone *Alcesta*: infatti *Aen. 7, 231 = Alcesta 150* e *7, 232 = Alcesta 151*.

Nel secondo segmento, *metri gratia* il virgiliano *nec* viene sostituito da *neque*; ciò non a caso avviene nel punto di sutura, in cui si verificano maggiormente problemi di carattere metrico. Piccoli mutamenti di questo tipo, come abbiamo già visto, sono consentiti dalla tecnica centonaria (cf. *infra Appendice 4*).

v. 87 quid causas petis | in me exitiumque meorum?

“Perchè cerchi pretesti contro di me e a rovina dei miei?”. *Aen. 8, 395 quid causas petis [ex alto? Fiducia cessit] + Aen. 8, 386 [ferrum acuant portis] in me exitiumque meorum (exiciumque b; excidiumque cett.: a questo proposito cf. Lam.¹, 270)*.

Per poter leggere metricamente questo verso bisogna supporre tra *me* ed *exitium* uno iato non presente nel modello virgiliano. Il fatto che lo iato si verifichi proprio in prossimità della sutura, esattamente come ai vv. 13 e 54 e, in secondo luogo, la sua particolare ricorrenza non

solo nella *Medea* ma anche in altri centoni (cf. e.g. *Anth. Lat.* 10, 23; 11, 68; 13, 11; 16, 62; *Cento Probae* 131, 155, 283, 325, 414, 510, 594, 608, 673; Pompon. 74, 77, 104), sono due chiari indici del fatto che tale fenomeno, al pari dell'ipo- o ipermetria e dell'allungamento della breve in arsi, è una diretta conseguenza della tecnica centonaria, e come tale è da mantenere a testo. Oltre che molto problematico da un punto di vista metodologico, per i motivi illustrati *supra comm. ad vv. 6 et 65*, risulta pertanto non necessario il ricorso ad una lettura di carattere ritmico proposto da Lam.³, 204, 2.

Da escludere per il solito problema di carattere metodologico (per cui cf. *supra comm. ad v. 65*) sono anche i tentativi di emendazione dei primi studiosi della *Medea* (l'aggiunta di *aut* dopo *petis* di Scriverius, di *ex alto* di Burman e infine la correzione di *me* in *meque* di Canal).

I due segmenti vengono ricavati, in ordine invertito rispetto al modello, dal dialogo tra Venere e Vulcano, in cui la madre di Enea fa uso di tutte le proprie capacità persuasive per convincere il dio a forgiare nuove armi per il figlio. *Quid causas petis* è l'esordio della risposta con cui Vulcano smaschera gli intenti di Venere, esattamente come Creonte smaschera quelli di Medea. Nel secondo segmento, *meorum*, riferito nella fonte a Enea e ai Troiani, qui passa ad indicare i cari di Creonte, e *in primis* Creusa.

v. 88 quicquid id est, timeo vatum praedicta priorum

“Di qualunque cosa si tratti, temo le profezie degli antichi vati”. *Aen.* 2, 49 *quicquid id est, timeo* [*Danaos et dona ferentis*] + *Aen.* 4, 464 [*multaque praeterea*] *vatum praedicta priorum* (*priorum* **FPρωγ**, *Serv. ad v. 65*, *Prisc.* 7, 77: *piorum* **M**, *Lact. div. inst.* 2, 17, 2; *utrumque agnoscit Serv. hic* (*om.* Π₅); cf. *Aen.* 6, 662). Cf. Lam.¹, 272.

Il primo emistichio è preso dalle parole di Laocoonte; *id*, che nell'*Eneide* si riferisce al cavallo di legno, è qui prolettico di *praedicta*. L'atteggiamento di diffidenza del vate troiano si trasferisce perfettamente su Creonte e, con questo accostamento, il centonatore gioca sul fatto che in entrambi i casi i sospetti del soggetto non sono sufficienti a garantirgli la salvezza. Il secondo emistichio che, come nella fonte, completa la prima parte dell'esametro con un compl. ogg. (mediante *praedicta*, che nel modello era invece soggetto di *horrificant* del v. successivo), è tratto invece dalla rassegna dei presagi negativi che precedono la risoluzione di Didone per il suicidio. L'esistenza di antiche profezie riferentisi a Medea è ribadita anche al v. 110 del nostro centone, dove questo stesso emistichio è utilizzato per dare voce al secondo Coro.

v. 89 eia, age, rumpe moras: quo me decet usque teneri?

“Orsù, rompi gli indugi: fino a che punto dovrò trattenermi?”. Verso composto da *Aen.* 4, 569 *eia, age, rumpe moras. [Varium et mutabile semper]* più *Aen.* 5, 384 [*quae finis standi?*] *Quo me decet usque teneri?* Del primo segmento, tratto dalle parole con cui Mercurio sprona Enea a partire, si è già parlato a proposito del v. 59, in cui viene sfruttata la seconda parte di 4, 569, anche in questo caso in una battuta di Creonte. La tecnica della suddivisione di un verso virgiliano in due parti, e dell’impiego di queste in altrettanti punti del centone, distanti ma appartenenti sempre ad uno stesso personaggio, è applicata molto spesso da Osidio; essa, come la dislocazione e il riutilizzo a distanza di un medesimo segmento (cf. *supra comm. ad v.* 2), è un’astuzia che consente al centonatore di sfruttare al massimo la fonte, evitando allo stesso tempo di cadere nella ripetitività (cf. *Aen.* 9, 131 = *Hos. Get.* 94, 165 ecc.).

Modello e testo centonario sono qui legati da analogia situazionale: Mercurio/Creonte sta sollecitando la partenza di Enea/Medea.

Il secondo segmento proviene invece dalle parole del poderoso Darete che, durante i giochi funebri in onore di Anchise, fattosi avanti per la gara di pugilato e non vedendo presentarsi nessuno sfidante, è impaziente di ricevere il proprio premio: con un felice accostamento, l’impazienza di Darete viene trasferita su Creonte, che desidera liberarsi al più presto della sinistra presenza di Medea. Lo stesso segmento ha avuto fortuna anche in altri testi centonari: esso compare infatti in *Hippod.* 83, nella sezione dell’epillio dedicata alla preparazione dell’inganno da parte di Ippodamia. In particolare, la ragazza si rivolge a Mirtilo e le chiede di aiutarla manomettendo il carro: “questo è luogo di morte”, dice, “fino a quando mi ci dovrò trattenere?”. Un’altra occorrenza è, infine, in *De alea* 82, ancora una volta nella sezione in cui il perdente diventa vincente (cf. *supra v.* 84).

v. 90 quem sequimur? quove ire iubes? ubi ponere sedes?

“Chi dobbiamo seguire? O dove ordini di andare e di stabilire una dimora?”. Il verso è tratto interamente da *Aen.* 3, 88 *quem sequimur? Quove ire iubes? Ubi ponere sedes?* (per versi centonari corrispondenti a un unico verso virgiliano: cf. *supra comm. ad v.* 1). Lo stesso contesto, che comparirà anche al v. 351, è già stato sfruttato poco sopra (v. 85 *submissi petimus terram* = *Aen.* 3, 93), non a caso sempre in bocca a Medea: queste battute in cui la donna colchica implora Creonte diventano dunque evocative dell’immagine di Enea colto nell’atto del supplice nel tempio di Apollo. Essa contribuisce a plasmare una nuova sfaccettatura del personaggio: Medea, oltre ad essere l’eroina abbandonata costruita sul modello di Didone, e la figura “nera” che si forma sulle parole di Alletto (cf. *supra comm. ad v.* 60) e di Drance (cf. *supra comm. ad v.* 69), si delinea ora anche come supplice. Le sue parole del v. 90 rivolte a Creonte si caricano dello sconforto di Enea per l’assenza di una

patria e di un itinerario da seguire, entrambi concetti felicemente trasferibili al mito di Medea e in particolare alla situazione in cui ella versa in questo punto della vicenda.

v. 91 *ire ad conspectum cari genitoris et ora*

“(Ti ordino) di andare al cospetto e al volto del (tuo) caro genitore”. Il verso è composto interamente (cf. *supra comm. ad v. 1*) da *Aen. 6, 108 ire ad conspectum cari genitoris et ora*, ed è tratto dalla sezione precedente la catabasi agli Inferi; qui Enea si sta rivolgendo alla Sibilla, e le sta chiedendo che gli sia concesso, una volta giunto nell’Averno, di poter vedere il padre Anchise. Nel contesto virgiliano, *ire* era retto da *contigat* presente nel verso successivo; venuto meno questo, escluso dal taglio del centonatore alla fine di 6, 108, *ire* resta un infinito sospeso, e necessita dunque di una nuova interpretazione: il verbo reggente andrà ricavato a senso dallo *iubes* del verso precedente. In generale, piccoli salti di questo tipo, dovuti all’accostamento degli emistichi, non sono estranei alla tecnica centonaria, e questo in particolare non risulta molto ostico se consideriamo che nel verso precedente è presente l’espressione *quove ire iubes*: *ire* del v. 91 riprende dunque quello subito antecedente, e la battuta di Creonte si innesta in modo diretto su quella di Medea proseguendone il discorso. (Per altri es. di risegmentazione nella *Medea* cf. *Appendice 5*).

Nei centoni capita molto spesso che in due versi adiacenti venga ripetuta la medesima parola: a volte è proprio la compresenza dello stesso vocabolo o della stessa espressione in due emistichi virgiliani a suggerire al centonatore l’accostamento di questi nella propria opera. Nella *Medea* abbiamo già osservato vari casi: vv. 4, 5 *labores/labori*; vv. 13, 14 *iterumque/iterum*; vv. 17, 18 *oblitus/oblitusve*.

Cari genitoris: il passaggio dal modello al centone trascina un cambiamento di prospettiva di questo termine. Nell’*Eneide*, infatti, il “caro padre” è quello del soggetto parlante, ovvero Enea, mentre qui a parlare è Creonte, che si riferisce al padre di Medea.

Tale passaggio non avviene in *Alceste* 71, dove viene sfruttato – anche qui per intero – il medesimo verso virgiliano, e dove il soggetto parlante è Admeto, che si riferisce al proprio padre. Qui viene cercata dal centonatore la stessa struttura sintattica del modello: l’infinito *ire* viene retto da *cogitur* dell’inizio del verso successivo.

v. 92 *dum curae ambiguae, dum spes incerta futuri*

“finchè le inquietudini sono ambigue, e incerta la speranza del futuro”. Il verso ricalca per intero (cf. *supra comm. ad v. 1*) *Aen. 8, 580 dum curae ambiguae, dum spes incerta futuri*, tratto da un frangente particolarmente patetico: il re Evandro sta salutando il figlio

Pallante prima che questi si rechi in battaglia, e prega gli dei, nel caso in cui il Fato avesse in serbo un esito tragico della vicenda, di poter morire in quell'esatto istante (8, 579 *nunc, o nunc liceat crudelem abrumpere vitam*), finchè angoscia e speranza sono ancora fattori incerti, ovvero finchè la morte del figlio non è ancora un fatto sicuro. Queste parole cariche di amore paterno, in bocca a Creonte e rivolte a Medea assumono un senso sinistro e una sfumatura minacciosa: il re sta consigliando a Medea di andarsene da Corinto prima che le possa accadere il peggio. Un segmento di questo stesso verso compare in *Hippod.* 129, con la variazione di *dum* in *sed* (cf. Paolucci 2006 *ad v.* 129): esso è riferito a Ippodamia che, guardando la gara, finchè non ne vede l'esito teme in cuor suo per Pelope perchè, spiega il narratore, "la sorte è in grado di rovesciare ogni situazione" (*v.* 127 *quoniam fors omnia versat*, altro segmento che la scena della gara condivide con la prima Scena della *Medea* – cf. *supra comm. ad v.* 84).

v. 93 *nunc scio quid sit amor! Hospitio prohibemur harenae*

"Ora so cosa sia l'amore! Ci negano il rifugio del lido". *Ecl.* 8, 43 *nunc scio quid sit amor: [nudis in cotibus illum] + Aen.* 1, 540 [*permittit patria*]? *Hospitio proibemur harenae.*

Il verso è ipermetro: una sillaba risulta infatti in esubero in corrispondenza del punto di sutura dei due emistichi. Tale localizzazione porta all'allineamento di questo verso con molti altri della *Medea* metricamente problematici (o per ipo/ipermetria o per la presenza di iato o di allungamenti di breve in arsi. Cf. *Appendice 2* per la rassegna completa e ragionata), tutti accomunati dal fatto che l'anomalia si verifica esattamente nel punto in cui i due segmenti virgiliani vengono affiancati l'uno all'altro. Da ciò risulta sempre più evidente come tali inesattezze siano una diretta conseguenza della tecnica centonaria, e siano dunque da imputare a questa, e non a errori nella tradizione del testo, nè tantomeno ad una lettura di carattere ritmico (per cui cf. *supra comm. ad vv.* 6, 65).

Anche in questo caso non mancano tentativi di emendazione risalenti ad una prima ed ormai superata fase di studio dei centoni (per cui cf. *supra comm. ad v.* 65), in cui gli editori erano soliti intervenire con grande libertà sul testo, integrando o espungendo arbitrariamente materiale virgiliano nei punti risultanti ostici, senza tener conto delle norme precise che stanno alla base della tecnica centonaria: così, lo Scriverius proponeva di espungere il tradito *amor* e di sostituirlo con un *et*, che invece non è presente in nessuno dei due versi presi a modello, nemmeno nelle due metà non utilizzate (*nunc scio quid sit: et hospitio*). Canal (*adn. p.* 43) suggeriva invece o la correzione di *hospitio* con *spatio* oppure, con un'operazione ancor più arbitraria, di scambiare reciprocamente il secondo emistichio di questo verso e il secondo di quello successivo, ottenendo il seguente testo: *nunc scio quid sit amor, nulla hinc exire potestas / nec spes ulla fugae, hospitio prohibemur harenae.*

Quanto ai contesti, da notare per la sua efficacia è soprattutto il primo: esso appartiene infatti ad un passo virgiliano (vv. *Ecl.* 8, 29-50) in cui viene fatto riferimento, pur senza indicarla mai per nome, a Medea. Non è un caso che all'interno delle *Bucoliche*, l'opera virgiliana meno presente in questo centone, la maggior parte delle occorrenze appartenga proprio all'ecloga ottava, e in particolare alla sezione riguardante Medea, non sfuggita a Osidio che ne ha abilmente frazionato, dislocato e, in un caso, più volte ripetuto a distanza i versi, sfruttando al massimo tale contesto (cf. Desbordes 1979, p. 100: "Hosidius a donc exploité les possibilités médéennes de Virgile"). Il pastore Damone, abbandonato dall'amata Nisa, che si accinge a sposare un altro uomo, prorompe in un amaro *excursus* sulla crudeltà di Amore, e porta la vicenda di Medea a esempio di quali malvagità esso possa indurre a compiere (8, 48-50 *saevus Amor docuit natorum matrem / commaculare manus. Crudelis tu quoque, mater. / Crudelis mater magis, an puer inprobus ille? / Inprobus ille puer, crudelis tu quoque, mater*). L'esclamazione *nunc scio quid sit amor!*, che nel modello introduceva tale *excursus*, nel nuovo contesto pare di primo acchito piuttosto oscura, ma il suo senso è ricavabile ripensando alla fonte: come il pastore si riferisce al suo amore per Nisa, da cui è stato crudelmente abbandonato, così Medea si riferisce qui con un tono amaro all'amore per Giasone, e alla drammatica situazione cui esso l'ha condotta, descritta nei versi successivi (Hos. Get. 94-96).

Quanto al secondo emistichio, esso è tratto ancora una volta dal discorso con cui Ilioneo chiede a Didone ospitalità per i Troiani, già sfruttato ai vv. 56, 57 e 79 di questa stessa Scena.

v. 94 *nec spes ulla fugae, nulla hinc exire potestas*

"nè v'è alcuna speranza di fuga, nessuna possibilità di uscire da qui". Entrambi gli emistichi appartengono al nono libro: *Aen.* 9, 131 *nec spes ulla fugae: [rerum pars altera adempta est]* + *Aen.* 9, 739 [*castra inimica vides*], *nulla hinc exire potestas*. Il primo è tratto dalle parole di Turno che, viste le navi nemiche sciogliere gli ormeggi e trasformarsi in ninfe, crede che il prodigio sia sfavorevole ai Troiani e che questi, allontanatesi le navi, non abbiano più "alcuna speranza di fuga". Osidio ha scomposto *Aen.* 9, 131 in due parti, e le ha dislocate in punti del centone distanti, ma sempre in battute di Medea (9, 131^{ex} = Hos. Get. 165); abbiamo già avuto occasione di notare come questa sia una delle astuzie più volte messe in atto in questa opera, (cf. *supra comm. ad v.* 89) al fine di sfruttare al massimo un contesto ritenuto particolarmente adatto al centone. L'intera battuta di Turno è ampiamente sfruttata nella *Medea*: 9, 135 = Hos. Get. 457; 9, 156^{ex} = v. 270; 9, 157^{ex} = v. 184; 9, 158ⁱⁿ = v. 185.

Il secondo emistichio è estrapolato invece dalle parole di Pandaro che, chiuse le porte del campo troiano, si rivolge a Turno rimastovi intrappolato per dirgli che non ha alcuna

speranza di uscirne. *Hinc*, che nel modello si riferiva a *castra inimica*, ovvero all'accampamento troiano, nelle parole di Medea viene riferito alla città di Corinto.

v. 95 quassataeque rates geminique sub ubere nati

“le navi sono distrutte e (ho) due figli al seno”. *Aen.* 4, 53 *quassataeque rates*, [*dum non tractabile caelum*] + *Aen.* 5, 285 [*Cressa genus, Pholoe*], *geminique sub ubere nati*. Il primo emistichio è tratto da un contesto assai sfruttato in questo centone, e altre due volte in particolare in questa scena, sempre per dare voce a Medea (4, 52ⁱⁿ *dum pelago desaevit hiems* = v. 81; 4, 51ⁱⁿ *indulge hospitio* = v. 98): Anna cerca di convincere Didone ad addurre pretesti per procrastinare la partenza di Enea. Esso compare anche nel *Cento Nuptialis* di Ausonio (al v. 63, nella sezione della “*oblatio munerum*”), che presenta la stessa lezione *ubere* di **Vp ω** , contro *ubera* di **MP¹Ry**.

Il secondo emistichio è tratto invece dai giochi funebri in onore di Anchise, e si riferisce alla schiava cretese Foloe, che Enea dona a Sergesto come premio per la gara di navigazione. I due figli di Medea compariranno concretamente sulla scena ai vv. 386-389, 396 e 399-402, in cui supplicano invano la madre di non ucciderli. Per l'espressione *geminique sub ubere nati* in riferimento ai figli di Medea cf. Lam.², 180.

v. 96 et glacialis hiems aquilonibus asperat undas

“e il gelido inverno sconvolge il mare con i venti del nord”. Il verso è tratto interamente (cf. *supra comm. ad v. 1*) da *Aen.* 3, 285 *et glacialis hiems aquilonibus asperat undas*. I Troiani, da poco scampati alle Arpie, trovano finalmente un momento di pace sulle rive di Azio, dove si purificano e fanno sacrifici a Giove, e frattanto giunge l'inverno. Si noti come nell'intero periodo che va dal v. 93 al v. 95 i segmenti siano uniti tramite coordinazione: è, questa, la modalità generalmente prediletta nella sintassi centonaria. Quanto al contesto, esso è lo stesso da cui Osidio Geta ha già tratto il segmento *mediosque fugam tenuisse per hostes* che è andato a comporre il v. 11 del Prologo.

v. 97 si te nulla movet tantae pietatis imago

“se non ti commuove l'immagine di tanta pietà”. Come il v. 96, anche questo è ricavato interamente da un unico verso virgiliano (*Aen.* 6, 405 *si te nulla movet tantae pietatis imago*), come consentito dall'uso centonario (cf. *supra comm. ad v. 1*). Il contesto è quello del discorso con cui la Sibilla cerca di convincere Caronte a lasciare che Enea attraversi il Cocito, già sfruttato per una battuta di Medea al v. 56 (*nullae hic insidiae*). Il tono di *captatio*

benevolentiae assunto dalla sacerdotessa si adatta perfettamente all'intento persuasivo di Medea nei confronti di Creonte. La *tantae pietatis imago* cui la Sibilla si riferisce è quella che ella ha appena dato di Enea, giunto nell'Ade appositamente per incontrare il padre (*Troius Aeneas, pietate insignis et armis, / ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras*).

Per lo slittamento semantico cui è sottoposto il termine *pietas*, che nel modello indicava l'amore filiale di Enea nei confronti del padre, mentre qui assume il significato di "compassione", cf. Lam.², 173 s. Per altri mutamenti semantici nella *Medea* cf. *Appendice 6*.

v. 98 *indulge hospitio noctem non amplius unam*

"concedi l'ospitalità per non più di una notte". Il verso è composto da *Aen.* 4, 51 *indulge hospitio [causasque innecte morandi]* più *Aen.* 1, 683 *[tu faciem illius] noctem non amplius unam*. Il primo emistichio è tratto da un contesto già incontrato in questa Scena (sempre in battute di Medea: v. 81 *dum pelago desaevit hiems*; v. 95 *quassataeque rates*), e in generale ampiamente sottoposto all'artificio della dislocazione (cf. *supra comm. ad v. 2*) nel corso di tutta la *Medea*: si tratta delle parole con cui Anna cerca di convincere Didone a cedere alla propria passione e a escogitare pretesti per prolungare il soggiorno di Enea in Libia (le altre occorrenze sono: 4, 39ⁱⁿ = 251, 400; 4, 33 = 268; 4, 50ⁱⁿ = 169; 4, 51ⁱⁿ = 170).

Lo stesso vale per il secondo segmento, tratto dal discorso di Venere a Cupido, già incontrato nel Prologo (v. 3 *ad te confugio*), nel primo Coro (v. 49 *nostram nunc accipe mentem*) e in questa stessa Scena, nelle parole di Creonte (v. 61 *et cingere flamma*), e ampiamente dislocato anche nelle Scene successive.

v. 99 *hanc sine me spem ferre tui: audentior ibo*

"Lascia che di te io porti questa speranza: me ne andrò con più audacia". Ecco un altro verso tratto per intero da un unico verso virgiliano (*Aen.* 9, 291 *hanc sine me spem ferre tui: audentior ibo*); tale espediente (per cui cf. *supra comm. ad v. 1*) è molto sfruttato nella parte finale di questa Scena che grazie ad esso, al prevalere di una sintassi paratattica e a una felice combinazione delle fonti presenta una successione degli emistichi particolarmente scorrevole e priva di forzature (cf. anche *infra comm. ad v. 100*).

Quanto al contesto, ad esso Osidio ha già attinto al v. 80 (*succurre relictæ*), ancora una volta per una battuta di Medea; si tratta della richiesta che Eurialo fa a Niso di prendersi cura di sua madre nel caso di fallimento dell'impresa (cf. *supra comm. ad v. 80*). *Hanc spem*, che nel modello si riferisce a tale promessa strappata all'amico, nel centone diventa per Medea la speranza di potersi trattenere una notte in più per realizzare la sua vendetta.

Il medesimo verso compare, anche questa volta per intero, in *Alcesta* 129, in una delle sezioni che condividono con la *Medea* una quantità notevole di emistichi virgiliani (per queste sezioni e per il particolare rapporto che lega tali due centoni cf. *supra comm. ad v. 24*). Siamo nella parte conclusiva, in cui Alceste sta per abbandonare la vita; qui *hanc spem* si riferisce alla richiesta fatta poco prima ad Admeto, di *castum servare cubilem*: Alceste afferma di poter morire con più coraggio dopo che Admeto le avrà promesso di evitare nuove nozze.

v. 100 *desine iam tandem: tota quod mente petisti*

“Ormai cessa infine: ciò che con tutto l’animo hai chiesto”. *Aen.* 12, 800 *desine iam tandem [precibusque inflectere nostris]* + *Aen.* 4, 100 [*exercemus? Habes*] *tota quod mente petisti*. In 12, 800 Giove invita Giunone a desistere dal tentativo disperato di soccorrere Turno. Anche la seconda metà del verso è entrata a far parte del centone (cf. *supra comm. ad v. 89*): essa ricorre infatti al v. 194, dove contribuisce a formare una battuta di Medea, secondo un espediente che risponde allo stesso criterio di economicità che sta alla base anche della dislocazione (cf. *supra comm. ad v. 2*).

Anche 4, 100 è estrapolato da un dialogo tra due divinità: Giunone si rivolge a Venere per proporle di unire Troiani e Cartaginesi in un unico popolo. L’espressione *tota quod mente petisti*, che nel centone indica chiaramente la notte in più chiesta da Medea, nel modello si riferiva allo scopo ampiamente raggiunto da Venere di infondere in Didone amore per Enea, come spiegato al verso successivo (4, 101 *ardet amans Dido traxitque per ossa furorem*). Nel passaggio dalla fonte al centone, essa mantiene la medesima funzione grammaticale: da compl. ogg. di *habes*, escluso dal taglio del centonatore, diventa compl. ogg. di *largior* del v. 101. Come già accennato a proposito del v. 99, in questa parte finale della prima Scena, in termini di tecnica centonaria Osidio predilige soluzioni lineari.

Dall’unione dei due emistichi si genera l’allitterazione di -t- (*tandem – tota*); come vedremo, tale figura di suono risulta particolarmente cara a questo centonatore.

v. 101 *largior, et repetens iterumque iterumque monebo*

“ti concedo e, ripetendotelo più e più volte, ti ammonirò”. *Aen.* 10, 494 *largior. [Haud illi stabunt Aeneia parvo]* più *Aen.* 3, 436 [*praedicam*] *et repetens iterumque iterumque monebo*. Il primo segmento è pronunciato, nel modello, da Turno che, subito dopo aver ucciso il giovane Pallante, dice agli Arcadi di riferire a Evandro che riceverà il figlio così come egli ha meritato (10, 492 *qualem meruit, Pallanta remitto*); *largior* è lì riferito

all'onore del tumulo e al conforto dell'inumazione che Turno afferma di concedere a Evandro (10, 493-94 *quisquis honos tumuli, quidquid solamen humandi est, / largior*).

Il secondo segmento è tratto invece dalla predizione di Eleno del futuro viaggio dei Troiani, e il monito cui nella fonte viene fatto riferimento è quello di non trascurare i voti a Giunone (3, 437 *Iunonis magnae primum prece numen adora*). Il contesto delle rivelazioni del vate Eleno non è nuovo al lettore della *Medea*: esso infatti è già sfruttato al v. 55 (*hostilis facies occurrat et omina turbet* = *Aen.* 3, 407) e al v. 68 (*pauca tibi e multis* = *Aen.* 3, 377). Più si procede nell'analisi del centone di Osidio, più ci si rende conto dell'ampiezza dell'uso che egli fece dell'astuzia compositiva della dislocazione (cf. *supra comm. ad v. 2*): gli emistichi infatti risultano sempre più riconducibili a contesti già sfruttati in precedenza, il che depone a favore dell'ipotesi che il centonatore lavorasse su una preventiva cernita di scene, selezionate in virtù di una particolare adattabilità all'argomento del mito prescelto (cf. anche *supra comm. ad v. 12*).

La correzione di *et in at* proposta dallo Scriverius, oltre a non essere supportata da nessuna delle due fonti virgiliane, è da scartare per i motivi per cui cf. *supra comm. ad v. 65*.

v. 102 si te his attigerit terris Aurora morantem

“se l'Aurora ti coglierà mentre ancora indugi su queste terre”. Il verso è tratto da *Aen.* 4, 568 *si te his attigerit terris Aurora morantem*. L'accumulo di versi ricalcanti per intero (cf. *supra comm. ad v. 1*) un unico verso virgiliano (vv. 90, 91, 92, 96, 97, 99) contribuisce alla linearità della parte conclusiva di questa Scena, la cui particolare scorrevolezza dal punto di vista sia sintattico sia di tecnica centonaria abbiamo già notato a proposito dei vv. 99 e 100.

A conferma di quanto detto al v. 101 a proposito dell'uso della dislocazione, anche il contesto da cui è tratto il verso presente è già stato incontrato in precedenza nella *Medea*: si tratta del discorso con cui Mercurio sprona Enea a lasciare Cartagine, utilizzato altre due volte in questa stessa scena, sempre per dare voce agli inviti ad andarsene da Corinto rivolti da Creonte a Medea (cf. v. 59 *varium et mutabile semper* = 4, 569; v. 89 *eia, age, rumpe moras* = 4, 569). E' evidente come in tutte e tre queste occorrenze il criterio alla base della scelta del contesto sia la stretta analogia situazionale.

v. 103 unum pro multis dabitur caput

“una sola vita pagherà per tutti”. *Aen.* 5, 815 *unum pro multis dabitur caput*. Il contesto è lo stesso da cui è tratto l'emistichio *unde genus ducis* di Hos. Get. 59: Nettuno rassicura Venere sul fatto che le navi troiane giungeranno incolumi al Tevere. Nel modello, l'espressione è riferita al nocchiero Palinuro (cf. *DServ. ad loc.*), che morirà cadendo in mare,

e la cui vita viene sacrificata in cambio della salvezza del resto dei Troiani. Nel centone, essa assume il tono di una minaccia di morte che Creonte rivolge a Medea nel caso in cui il suo soggiorno a Corinto andasse oltre la notte concessa. L'incompiutezza del verso deriva già dall'*Eneide*, in cui esso è tradito come *tibicen* (cf. Born 1931). Esso compare anche in *Hippod.* 95, dove tuttavia viene completato dal centonatore: *unum pro multis dabitur caput. Atque ita fatus*. Sono le parole con cui Mirtilo accorda il proprio aiuto a Ippodamia, e in questo caso *caput* si riferisce alla vita di Enomao, che verrà sacrificata al fine di risparmiare le vite di molti altri pretendenti.

Una movenza molto simile a quella della battuta conclusiva di Creonte si riscontra in Eur. *Med.* 352 ss. (προυννέπω δέ σοι, / εἴ σ' ἡ' πλοῦσα λαμπὰς ὄψεται θεοῦ / καὶ παῖδας ἐντὸς τῆσδε τερμόνων χθονός, / θανῇ), in Enn. *Med.* 264, 65 (*si te secundo lumine hic offendero, / moriere*) e infine in Sen. *Med.* 297 ss. (*capite supplicium lues, / clarum priusquam Phoebus attollat diem / nisi cedis Isthmo*): in questo punto, il testo di Osidio si innesta dunque sulla precedente tradizione riguardante Medea.

SECONDO CORO (vv. 104-147)

Introduzione

Il secondo Coro, della cui identificazione con un gruppo di Argonauti del seguito di Giasone abbiamo già parlato in precedenza, (cf. *supra Primo Coro, Introduzione*), si articola in due grandi sezioni, precedute da tre esametri (vv. 104-106) pronunciati da una voce dall'interno della casa, benaugurante nei confronti delle imminenti nozze tra Giasone e Creusa. Nella prima sezione (vv. 107-130), in un primo momento vengono riprese e proseguite le movenze introdotte dalla *vox* (vv. 107, 108), in un susseguirsi di elementi tipici di contesti epitalamici: le fiaccole (v. 105 *ferre facis propere*), l'accenno alla *deductio* (v. 105 *thalamo deducere adorti*), le tempie ornate di fronde (vv. 106 *cingite tempora ramis* e 107 *velamus fronde per urbem*) e le preghiere (v. 108 *votisue incendimus aras*). Subito dopo, tuttavia, tale spunto viene abbandonato per passare ad una serie di presagi funesti (vv. 109-130) che gettano una luce sinistra sull'unione tra i due giovani: si fa riferimento ad antiche predizioni dimenticate (v. 100 *vatum praedicta priorum*), alla speranza del tutto vana di Giasone (v. 112 *spe multum captus inani*), e a prodigi sinistri (v. 118 *fibrae apparere minaces*; vv. 119-21 *vox reddita fertur ad aures: / thalami neu crede paratis! / Funus crudele videbis*; vv. 124, 25 *ferali carmine bubo / in fletum ducere voces*; ecc.). Per il sovrapporsi del tema del *funus* a quello del corteo nuziale festante cf. l'analoga movenza in

Ov. *Her.* 12, 137-144, e Bessone *ad loc.* (nessun canto epitalamico è presente, invece, nella *Medea* di Euripide, in cui le nozze hanno già avuto luogo: cf. vv. 18-19).

La seconda parte alimenta poi tale atmosfera negativa con tre *exempla* mitici che hanno come protagonisti uomini che, avendo osato sfidare gli dei (rispettivamente, vv. 131-38 Marsia; vv. 139-42 Icaro; vv. 143-47 Penteo) si sono votati a sicura rovina. Mediante tali esempi, attraversati dal tema della *dementia*, le nozze tra Giasone e Creusa si configurano come un *nefas* destinato ad andare incontro ad una punizione certa e cruenta.

Le movenze epitalamiche da un lato, e il tema del *nefas* dall'altro riecheggiano il contenuto di due Cori della *Medea* di Seneca: il primo (Sen. *Med.* 56-115, cf. Costa, pp. 70-72), che si configura come un imeneo che accompagna il corteo nuziale di Giasone e Creusa, e il secondo (vv. 301-379), che condanna l'impresa argonautica quale *nefas* che si oppone all'ordine cosmico. Mediante l'accorpamento dei due motivi in un unico canto corale, il concetto di atto eccessivamente audace che va incontro alla punizione divina viene trasferito sulle imminenti nozze, che di conseguenza si configurano come un atto di *hybris*.

Questo canto corale si distingue dunque rispetto alle sezioni precedenti della *Medea* per l'introduzione di tematiche del tutto nuove: se fino a questo punto il centone si articolava soprattutto come lo sviluppo del tema dell'eroina abbandonata e dei servigi resi invano all'amato (cf. *supra* Prologo, *Introduzione*), proposto dal punto di vista di Medea (Prologo), del Coro (primo Coro), e all'interno del vivo dibattito tra Medea e Creonte (prima Scena), qui il centonatore è in grado di stupirci con i due nuovi temi dei presagi funesti (prima sezione) e della follia che induce a sfidare gli dei (seconda parte).

Anche dal punto di vista della tecnica centonaria notiamo una certa *variatio*; infatti il metodo utilizzato per la cernita delle fonti non è, in questo caso, quello dell'assiduo ricorso a un singolo libro virgiliano, come p. es. al quarto dell'*Eneide* nella seconda parte del Prologo e nel primo Coro, o al settimo nella prima Scena. Qui nessun libro appare infatti prevalere sugli altri: il centonatore ha preferito scegliere più libri, accomunati dal fatto di essere attraversati dai temi dei presagi funesti, degli atti rituali o della follia, che egli ha estratto e diversamente combinato in questo Coro.

Attuando il processo inverso a quello eseguito da Osidio, ovvero riaccorpendo intere sezioni da lui dislocate (cf. *supra* *comm. ad v.* 2), è possibile ricostruire a grandi linee il repertorio di contesti che il centonatore ha tenuto presente per comporre questa parte: tra i presagi funesti, si riconosce l'ampio ricorso soprattutto ai due contesti-guida delle visioni sinistre che Didone ha durante la notte precedente il suicidio (*Aen.* 4, 450-73, Hos. Get. 110, 122, 124, 125, 143), e quelle dell'episodio di Laocoonte (*Aen.* 2, 35-49 e 199-249, Hos. Get. 107, 127); per gli atti rituali che accompagnano le nozze di Giasone e Creusa, Osidio ha sfruttato i riti compiuti da Didone e da Anna nel tempio (4, 54 ss.; Hos. Get. 113, 114, 115) e quelli in onore di Anchise che, essendo di carattere funebre, contribuiscono a infittire la luce

sinistra gettata sulle nozze (5, 71 ss.; Hos. Get. 106, 128); infine, per introdurre il *leitmotiv* della follia, egli ha attinto a più contesti, quali ancora una volta la scena di Laocoonte (v. 127), la *dementia* d'amore di Coridone e di Pasifae (v. 135, cf. *supra comm. ad v. 45*) e quella di Penteo (v. 143).

Oltre a tali contesti-guida, come al solito è possibile riconoscere la presenza di alcuni personaggi-guida, tipici della tecnica del nostro centonatore. Il primo caso è quello di Giasone, che nei vv. 112, 116 e 121 è costruito sulla figura dell'ignaro Evandro, che invano compie sacrifici a favore del figlio Pallante, in realtà già morto in battaglia. L'empatia che Virgilio suscita sul proprio personaggio si trasferisce sul Giasone centonario che, ritratto nella sua inconsapevolezza, è guardato con compassione da questo Coro: questo piccolo particolare si aggiunge dunque alla rassegna degli elementi che depongono a favore dell'identificazione di questo Coro con un gruppo favorevole a Giasone, quale potrebbe essere il suo seguito di Argonauti (per il problema, come già accennato, cf. *supra Primo Coro, Introduzione*).

Altri personaggi-guida si riconoscono per i tre paradigmi mitici presenti nella seconda parte: così, Marsia è costruito soprattutto sulle figure di pastori-cantori quali Titiro e Melibeeo (v. 131), Lino (v. 132), Menalca, Mopso e Aminta (v. 138), ma anche sul suonatore di corno Miseno (v. 133) e su un altro generico pastore (v. 136). I modelli di Icaro, oltre a quello vicinissimo del padre Dedalo (vv. 140-41), per analogia con l'ambito dell'impresa da lui tentata sono significativamente dei volatili, ovvero gli uccelli in cui sono stati mutati Scilla e Niso (v. 139) e una colomba (v. 142). Infine, le fonti di Penteo, oltre che Penteo stesso (v. 143), sono Orfeo (vv. 144, 47), le donne latine invase (v. 145) e le Furie (v. 146). Per un approfondimento di ulteriori giochi allusivi che si instaurano tra modello e testo centonario, cf. *infra* i commenti ai singoli versi.

v. 104 o digno coniuncta viro, | dotabere, virgo!

“O tu, vergine, unita ad un uomo degno, riceverai la tua dote”. Il verso è composto da *Ecl.* 8, 32 *o digno coniuncta viro [dum despicias omnis]* più *Aen.* 7, 318 *[sanguine Troiano et Rutulo] dotabere, virgo*. Hanno qui inizio tre versi di andamento epitalamico, benauguranti nei confronti dell'unione tra Giasone e Creusa, posti come una sorta di preludio al secondo Coro e pronunciati da una voce dall'interno della casa. Il primo emistichio è tratto dall'ottava Ecloga, della cui importanza nella *Medea* di Osidio si è già detto a proposito del v. 93. Nel modello, l'apostrofe è rivolta con un misto di amarezza e sarcasmo da Damone a Nisa che lo ha tradito per andare in sposa a un altro uomo: *coniuncta* si riferisce a Nisa, e *digno viro* a Mopso, il rivale, sostituiti nel nuovo contesto da Creusa e da Giasone. Il secondo emistichio è indirizzato invece a Lavinia ed è pronunciato da una Giunone in preda all'ira che afferma

che, se il Fato vuole che la ragazza vada in sposa ad Enea, che ciò possa almeno avvenire a un caro prezzo: che Lavinia riceva per dote il sangue sparso dai Troiani e dai Rutuli. I due segmenti, una volta uniti e inseriti nel nuovo contesto, assumono un tono del tutto benaugurante nei confronti dei futuri sposi; il gioco erudito sotteso al componimento di carattere centonario porta tuttavia un attento lettore a riconoscere tra le righe i rispettivi contesti d'origine, e ad avvertire la luce sinistra che essi gettano su queste parole.

Nel modello, il verbo *dotare* è costruito con l'ablativo della cosa (*sanguine Troiano et Rutulo*); venuto meno questo in seguito al taglio del centonatore, il verbo appare qui usato in senso assoluto (cf. Lam.², 173). Questo caso si aggiunge dunque alla lista delle "risegmentazioni" cui il testo virgiliano è sottoposto in seno alla tecnica centonaria (cf. *infra* Appendice 5).

v. 105 *ferre facis propere*, | *thalamo deducere adorti*

"Portate in fretta le fiaccole, o voi che vi accingete a condur(la) al talamo". *Aen.* 12, 573 *ferre faces propere* [*foedusque reposcite flammis*] + *Aen.* 6, 397 [*hi dominam Ditis*] *thalamo deducere adorti*. Nel primo emistichio, il Salmasiano presenta la lezione *faces* che si differenzia da tutti i mss virgiliani, che tramandano la desinenza arcaica - *is*. Ciò tuttavia non costituisce problema, data l'alta ricorrenza di quest'ultima in molti altri punti del testo virgiliano. Le *faces*, insieme all'espressione *thalamo deducere*, sono un riferimento al tema della *deductio* della sposa.

Nel contesto originale a parlare è Enea, che esorta i suoi a prendere d'assalto la città di Laurento, e a reclamare il patto violato: nel nuovo testo, le *faces* sono quelle benauguranti del rito nuziale ma, come per il v. 104, anche in questo caso il dotto lettore presupposto dal gioco centonario avverte l'accento sinistro lasciato sullo sfondo dalle *faces* in senso proprio del verso preso a modello.

Il secondo emistichio proviene da un contesto già rievocato nella prima Scena, ovvero il dialogo tra Caronte e Sibilla, in cui la sacerdotessa cerca di convincere il traghettatore del Tartaro a concedere a Enea la possibilità di accedere agli Inferi. Se finora Osidio aveva sfruttato le parole della Sibilla per dare voce a Medea (v. 56 *nullae hic insidiae*; v. 97 *si te nulla movet tantae pietatis imago*), ora per la *vox* si serve di quelle di Caronte, che si riferiscono a Teseo e a Piritoo (*hi*), che tentarono di rapire dal suo talamo Proserpina (*dominam Ditis*). Nel passaggio dal testo virgiliano a quello centonario, l'espressione va incontro a più mutamenti: *adorti* da perfetto (con *sunt* sottinteso) viene reinterpretato come participio sostantivato vocativo, e dal senso di "tentare" passa a quello di "accingersi" (così anche al v. 129. Per l'uso del sottinteso nella tecnica centonaria di Osidio cf. *infra* Appendice 8 e i commenti ai vv. ivi indicati); *thalamo* da ablativo di moto da luogo diventa dativo di

moto a luogo (per questo cf. Lam.², 169); *deducere*, che nel modello reggeva l'acc. *dominam*, in seguito al taglio centonario si trova privo di compl. ogg., che dovrà essere ricavato da un sottinteso *eam*. Per gli altri casi di "risegmentazione" nella *Medea* cf. *infra Appendice 5*. Anche questa volta il segmento che è chiamato a dar forma alla voce augurale proviene volutamente da un contesto dal contenuto e dalle movenze tutt'altro che epitalamiche, che infittiscono il tono sinistro introdotto dagli emistichi precedenti.

v. 106 ore favete omnes et cingite tempora ramis

"Fate tutti silenzio e cingete le tempie di fronde". Il verso è tratto interamente da *Aen.* 5, 71 *ore favete omnes et cingite tempora ramis (tempora cingite R)*. La scelta della fonte è guidata, in questo caso, dal criterio dell'analogia situazionale: agli atti rituali che precedono l'unione nuziale tra Giasone e Creusa viene data voce mediante altri atti rituali propiziatori. Continua, inoltre, il gioco avviato al v. 104 dello sfondo sinistro ricostruibile attraverso il riconoscimento del contesto d'origine: i riti propiziatori della fonte prescelta si riferiscono infatti alla fase preparatoria dei giochi funebri in onore di Anchise. Il tema dell'imminente matrimonio continua dunque a intrecciarsi indissolubilmente con lugubri presagi.

v. 107 velamus fronde per urbem

"Per la città orniamo [gli altari] di fronde". Inizia qui il secondo Coro, per la cui identificazione cf. *supra Primo Coro, Introduzione*. Quasi tutti i segmenti componenti questo Coro sono tratti da un unico verso virgiliano (cf. *supra comm. ad v. 1*); il presente è tratto da *Aen.* 2, 249 [*ille dies, festa*] *velamus fronde per urbem*. Il verso si allinea perfettamente ai tre pronunciati dalla voce augurale, dei quali continua il gioco dei presagi sinistri (cf. *supra comm. ad vv. 104, 105, 106*). Anche in questo caso, infatti, il contesto rimanda ad un evento infausto: subito dopo l'episodio di Laocoonte, il popolo troiano è in festa e ringrazia gli dei per il cavallo di legno, senza sapere che al suo interno si celano i Greci. Sul contesto centonario si trasferisce dunque lo stridere dell'atto festoso con l'imminente rovina.

Nel testo virgiliano, *velamus* ha come compl. ogg. *delubra deum* del verso precedente (2, 248-49 *nos delubra deum miseri, quibus ultimus esset / ille dies, festa velamus fronde per urbem*). Il poeta centonario trova qui per il proprio testo una sostituzione particolarmente felice: al v. 108, un nuovo compl. ogg. per *velamus* viene infatti trovato in *aras*; la pratica della congiunzione di due versi mediante due sostantivi-chiave sinonimi si iscrive tra le astuzie di tecnica centonaria.

v. 108 votisque incendimus aras

“e accendiamo gli altari con i voti”. Il verso è tratto interamente da *Aen.* 3, 279 [*lustramurque Iovi*] *votisque incendimus aras*. Il segmento, oltre che mediante il sostantivo *aras* (per cui cf. *supra comm. ad v.* 107), si allaccia bene al v. precedente in quanto tratto come esso da un contesto di carattere votivo-sacrale: i Troiani, felici di essere scampati alle Arpie, attuano riti di purificazione e celebrano ludi sacri. La sezione di testo virgiliano da cui il presente segmento è tratto è coinvolta nell’astuzia compositiva della dislocazione (cf. *supra comm. ad v.* 2): abbiamo già incontrato il segmento *mediosque fugam tenuisse per hostis* (3, 283 = Hos. Get. 11) e l’intero verso *et glacialis hiems aquilonibus asperat undas* (3, 285 = Hos. Get. 96), e al v. 183 incontreremo *tandem tellure potiti* (= 3, 278).

v. 109 heu, | corda oblita | tuorum

“ahimè, cuore dimentico dei tuoi”. Questo è uno dei pochi versi composti da ben tre segmenti: generalmente, infatti, i versi della *Medea* sono costituiti rispettivamente nei Cori da un solo emistichio tratto da un unico verso virgiliano (ad eccezione di tre versi nel secondo Coro (vv. 122, 128, 142) e di tre nel terzo (vv. 299, 306, 307a) che constano di due segmenti), mentre nelle Scene di norma sono composti da due emistichi virgiliani, con l’eccezione di alcuni versi ricalcati per intero da un’unica fonte.

Lamacchia nella sua edizione pone un solo segno di fine emistichio, tra *oblita* e *tuorum*, e indica in apparato *heu*] *Hos. add. ex Aen.* 4, 267; credo tuttavia che, poichè di fatto *heu* non appartiene alla stessa fonte di *corda oblita*, per una maggiore chiarezza un segno di fine emistichio vada posto anche tra *heu* e *oblita*. *Corda oblita* deriva dal cuore di *Aen.* 9, 225 [*laxabant curas et*] *corda oblita* [*laborum*] (verso ripetuto anche in 4, 528, dove però generalmente viene espunto); il contesto, già ampiamente utilizzato da Osidio, è quello in cui Eurialo si è appena mostrato irremovibile davanti a Niso nella volontà di partecipare all’impresa, e i due amici si avviano così insieme da Ascanio per ottenerne ufficialmente l’incarico. Quanto a *heu* e a *tuorum*, hanno entrambi più possibili fonti: *heu* ha circa quaranta attestazioni in Virgilio, in svariati punti dell’esametro (cf., solo a titolo d’esempio, *Aen.* 2, 69; 2, 402; 3, 711; 4, 541; 7, 594 ecc.). Tra queste si segnala *Aen.* 4, 267 [*exstruis?*] *heu*, [*regni rerumque oblite tuarum*] per la particolare somiglianza nella parte finale con il terzo segmento componente il nostro verso centonario. *Tuorum* ha da parte sua 11 attestazioni, sempre a fine verso: Lamacchia indica la prima che si incontra nell’*Eneide* (1, 257 [*parce metu, Cytherea: manent immota*] *tuorum*), ma accanto a questa vale la pena segnalarne altre 4, poichè appartengono a versi utilizzati dallo stesso Osidio in altri punti del suo centone: *Aen.* 3, 488 (= Hos. Get. 439); 4, 868 (= Hos. Get. 412); 11, 365 (= Hos. Get. 71) e 12, 653 (= Hos. Get. 71). A proposito di *corda oblita* va segnalata anche in questo caso una

risegmentazione cui il testo virgiliano viene sottoposto: il nesso, da accusativo con funzione di compl. ogg. dipendente da *laxabant* (escluso dal taglio del centonatore) diviene vocativo. L'identità di desinenza tra casi differenti è uno degli espedienti più sfruttati da Osidio: per altri es. nella *Medea*, cf. *infra Appendice 5*.

v. 110 vatum praedicta priorum

“profezie degli antichi vati”. Il segmento, già visto al v. 88, deriva da *Aen.* 4, 464 [*multaque praeterea*] *vatum praedicta priorum*, ovvero dalla rassegna dei sinistri presagi che precedono la decisione di suicidio di Didone. Nel modello, *praedicta* è il soggetto di *horrificant*, posto nel verso successivo, escluso dal taglio del centonatore (4, 465 *terribili monitu horrificant. Agit ipse furem*), mentre qui è vocativo. Osidio dunque attua una doppia variazione: prima nei confronti della fonte, e poi rispetto al v. 88, in cui *praedicta* era usato come accusativo. A questo proposito, cf. quanto detto riguardo allo sfruttamento dell'identità delle desinenze al v. 109, e in più cf. *infra Appendice 5*.

v. 111 fati sortisque futurae

“del fato e del destino futuro”. L'emistichio deriva da *Aen.* 10, 501 [*nescia mens hominum*] *fati sortisque futurae*. Il contesto è quello ampiamente dislocato del duello tra Turno e Pallante (cf. 10, 494 = v. 101; 10, 467 = 74; 10, 460 = 212; 10, 461 = 213). Qui Turno, esultante per la vittoria, ha appena pronunciato parole arroganti sul cadavere di Pallante, e da ciò nasce lo spunto per una considerazione sulla mente umana che, ignara, appunto, “del fato e del destino futuro”, quando le arride la fortuna non è in grado di mantenere la misura (il periodo completo è: *nescia mens hominum fati sortisque futurae / et servare modum rebus sublata secundis*). Tale considerazione si allinea perfettamente con gli altri contesti preannuncianti una futura rovina prediletti per questo Coro. Nel nuovo contesto, l'espressione specifica il vocativo *praedicta* del verso precedente, come nel modello specificava il vocativo *mens nescia*: in questo caso, il centonatore ricerca nella combinazione degli emistichi una struttura analoga a quella della sua fonte. Il medesimo segmento compare in *De alea* 43 *nec mora missus adest fati sortisque futurae*; la cosa non stupisce, poichè in questo centone che ha come soggetto il gioco dei dadi, i versi virgiliani che contengono parole della sfera semantica della sorte, del fato e del destino sono particolarmente frequenti.

v. 112 *spe multum captus inani*

“Molto preso da vana speranza”. Il verso deriva da *Aen.* 11, 49 [*et nunc ille quidem*] *spe multum captus inani*. Nel contesto d’origine, esso è pronunciato da Enea ed è riferito a Evandro, che il capo troiano si raffigura nell’atto di fare voti agli dei, ancora speranzoso poichè ignaro della morte del figlio Pallante. Esso viene riferito qui a Giasone, soggetto implicito di questo periodo, cui tale contesto si addice in particolar modo: anch’egli viene infatti ritratto nei versi successivi nell’atto di compiere sacrifici agli dei, ignaro dei pericoli che l’attendono.

Tale sezione del testo virgiliano è riconosciuta come tanto adatta al contesto del secondo Coro, costruito come un intrico di presagi sinistri, da essere sfruttato in esso altre due volte: v. 116 *cumulatque altaria donis* = 11, 51; vv. 121 *funus crudele videbis* = 11, 53. Lo stesso segmento compare in *Hippod.* 112, dove viene riferito a Mirtilo che si accinge ad aiutare Ippodamia, animato dalla falsa speranza che la regina sia presa da amore per lui.

v. 113 *mactat de more bidentis*

“(sottint. Giasone) sacrifica secondo il rito pecore”. Il verso è tratto da *Aen.* 4, 57 [*exquirunt;*] *mactant lectas de more bidentis*, con l’omissione da parte di Osidio di *lectas*: ciò costituisce un’eccezione rispetto alla sua tecnica centonaria, che di norma evita omissioni o aggiunte di parole nel cuore degli emistichi scelti (un altro dei rari casi è al v. 217). *Mactat* è tradito da Macrob. 3, 5, 2; 3, 12, 10 e da Arus. *GLK* VII 493, 25, a fronte di *mactant* tradito unanimemente dai mss virgiliani. Per la raffigurazione di Giasone invano speranzoso e intento a sacrificare agli dei il centonatore ha scelto un contesto a lui assai caro, ovvero gli atti rituali di Anna e di Didone a favore della futura unione tra Didone ed Enea: l’esito tragico di tale unione, ben noto al dotto lettore presupposto dalla letteratura centonaria, aggiunge un nuovo anello alla catena di presagi sinistri attorno a cui è costruito questo secondo Coro. Oltre al verso subito successivo a questo, per le altre occorrenze di questa sezione di testo ampiamente dislocata cf. vv. 98, 170, 81, 30, 115.

v. 114 *Phoeboque patrique Lyaeo*

“a Febo e al padre Bacco”. L’emistichio è tratto da *Aen.* 4, 58 [*legiferae Cereri*] *Phoeboque patrique Lyaeo*. Continua la dislocazione del contesto che vede Anna e Didone sacrificare agli dei, per cui cf. *supra comm. ad v.* 113. Scegliendo per i propri versi consecutivi 113 e 114 solo le due parti finali dei versi virgiliani consecutivi 4, 57 e 4, 58 Osidio riesce abilmente a non infrangere la norma centonaria che Ausonio spiegherà come *duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae* (*Cento nupt.*, *Praef.* 31, 32. Cf.

anche *supra comm. ad v.2*). Lo stesso vale per il v. 115 *cui vincla iugalia curae*, tratto dal terzo verso virgiliano consecutivo (4, 59).

v. 115 cui vincla iugalia curae

“cui stanno a cuore i vincoli coniugali”. Il segmento corrisponde alla parte finale di *Aen.* 4, 59 [*Iunoni ante omnis*], *cui vincla iugalia curae*. Osidio aggiunge un terzo verso ai due precedenti (vv. 113, 114) tratti da versi virgiliani consecutivi, riuscendo ancora una volta a non infrangere le regole del gioco centonario (cf. *supra comm. ad vv. 114, 2*). Sull’ampia dislocazione del contesto di provenienza di questo emistichio si è già detto a proposito del v. 113.

La seconda parte di 4, 59 è già comparsa nel primo Coro (v. 30), con la differenza che in tal caso l’attacco *Iunoni ante omnis* è sostituito al v. 29 da *et tu, Saturnia Iuno*, in modo tale che *cui vincla iugalia curae* resta sempre un attributo di Giunone, mentre nel presente verso esso si trova ad essere associato a *Phoeboque patrique Lyaeo*. Abbiamo già notato un fenomeno analogo a proposito del v. 33 in cui, sempre in conseguenza dell’accostamento di emistichi differenti, veniva riferito a Diana un attributo di Ecate.

v. 116 cumulatque altaria donis

“e colma gli altari di doni”. *Aen.* 11, 50 [*fors et vota facit*] *cumulatque altaria donis*. Torna il contesto dell’undicesimo libro che abbiamo già incontrato al v. 112 di questo stesso Coro: il soggetto è ancora Evandro, che pone doni sugli altari degli dei nella vana speranza che al figlio, in realtà già morto, possa arridere la buona sorte in battaglia. Continua dunque il fine gioco della costruzione di Giasone quale personaggio inconsapevole, ritratto in una sorta di ironia tragica. Per un altro caso in cui Osidio gioca con l’ironia tragica, cf. *supra comm. ad v. 61*.

v. 117 tremere omnia visa repente

“Ad un tratto tutto parve tremare”. *Aen.* 3, 90 [*vix ea fatus eram:*] *tremere omnia visa repente*. Anche questo emistichio proviene da un contesto assai dislocato: come si è già notato, più ci si inoltra nel cuore dell’opera, più è possibile riconoscere con maggiore precisione la selezione preventiva di sezioni virgiliane su cui probabilmente il centonatore si basava per comporre la propria opera (cf. *supra comm. ad v. 12*). Enea racconta di quando si trovava nella terra di re Anio e, recatosi nel tempio di Apollo per supplicare il dio di indicargli una rotta per il proprio viaggio, ad un tratto sentì la terra scossa da un tremito, cui

successivamente si accompagnò il responso del dio. Vecchio e nuovo contesto si sovrappongono senza forzature grazie all'analogia situazionale che li accomuna: come Enea, così anche Giasone è qui ritratto in un'atmosfera sacrale, nell'atto di pregare gli dei. Nelle due occorrenze precedenti, entrambe localizzate nella prima Scena, lo stesso contesto veniva scelto non per l'ambito sacrale, bensì per l'immagine di Enea supplice, che veniva sfruttata per dare voce alle preghiere rivolte da Medea a Creonte (v. 85 *submissi petimus terram*; v. 90 *quem sequimur quove ire iubes, ubi ponere sedes?*).

v. 118 fibrae apparere minaces

“le viscere [parvero] apparire minacciose”. *Geo.* 1, 484 [*tristibus aut extis*] *fibrae apparere minaces*. Anche la scelta di questo contesto risulta particolarmente calzante, e del tutto in linea con l'intento di creare in questo Coro un'atmosfera di presagi sinistri attorno ai gesti rituali che preparano l'unione di Giasone e Creusa: si tratta infatti della sezione finale del primo libro delle *Georgiche*, avente come argomento proprio i presagi delle guerre civili. Essa è costruita come una sorta di accumulo di eventi naturali sinistri, premonitori del turbamento dell'ordine cosmico e di una futura catastrofe: i fiumi si arrestano, l'Eridano straripa travolgendo il bestiame, nelle viscere degli animali appaiono, appunto, “fibre minacciose”, dai pozzi sgorga il sangue, e via dicendo. L'infinito *apparere*, dipendente in Virgilio da *cessavit* del v. successivo (il periodo completo è, infatti, *nec tempore eodem / tristibus aut extis fibrae apparere minaces / aut puteis manare cruor cessavit*), trova un nuovo verbo reggente in *visa* del v. 117. In questa sezione il centonatore sembra prediligere soluzioni combinatorie piane.

v. 119 vox reddita fertur ad aures

“una voce riecheggiata giunge alle orecchie”. *Aen.* 3, 40 [*auditur tumulo et*] *vox reddita fertur ad aures*. La lezione *aures* del Salmasiano è in linea con **My**¹, contro *auris* di **Fy** (per altri casi di corrispondenza tra **S** e **M** cf. *Appendice 7*). In linea con i versi precedenti e in particolare con il v. 118 (cf. *supra comm.*), anche questo segmento è tratto da un contesto in cui viene descritto un presagio infausto, che dà un ulteriore contributo all'atmosfera sinistra del secondo Coro: si tratta della voce di Polidoro che, trasformato in arbusto, sanguina e geme quando Enea, ignaro della vicenda, tenta di strappare uno dei suoi ramoscelli. L'episodio è descritto come un prodigio nefasto, che infonde nei Troiani il desiderio di fuggire al più presto da quella terra contaminata (cf. vv. 60, 61 *omnibus idem animus, scelerata excedere terra, / linqui pollutum hospitium et dare classibus Austros*). Tale contesto parve utile anche ai centonatori dell'*Alcesta* e del *De alea*, che fecero propria la

prima parte del verso precedente a quello sfruttato da Osidio (*Alceste* 95 *eloquar an sileam?* [*Luctum ne quaere tuorum*]; *De alea* 58 *eloquar an sileam?* [*levium spectacula rerum*]).

v. 120 thalamis neu crede paratis!

“non credere alle nozze preparate”. *Aen.* 7, 97 [*o mea progenies,*] *thalamis neu crede paratis*. Nel testo virgiliano, queste sono le parole di Fauno, che predice a Latino che per Lavinia il Fato ha disposto l’unione con uno straniero; i *thalamis paratis* sono dunque le nozze previste ma non realizzabili tra Lavinia e Turno, che vengono qui a riferirsi a quelle altrettanto destinate a fallire tra Giasone e Creusa. Continua dunque la linea dei presagi sinistri, la cui rete è sempre più fitta. Lo stesso contesto è già comparso al v. 70, in cui l’emistichio *ne pete conubiis natam* è usato sempre in riferimento a Lavinia. Si noti come in questa parte del proprio testo il centonatore predilige la coordinazione o l’asindeto, che conferiscono ai versi una sintassi lineare.

Entrambi i segmenti citati (*neu pete conubiis* e *thalamis neu crede paratis*) sono presenti in posizione adiacente nel centone *Hippodamia*, ai vv. 53, 54, nella sezione del dialogo Pelope/Enomao, in cui il re cerca di scoraggiare il giovane e di farlo recedere dalla speranza di poter sposare Ippodamia. In tal caso, il centonatore muta il *neu* di *neu crede paratis* in *ne*; nel modello, infatti, esso era motivato dalla correlazione con il *ne* precedente (vv. 96, 97 *ne pete conubiis natam sociare Latinis, / o mea progenies, thalamis neu crede paratis*), che però nel centone viene meno a causa dell’inversione dell’ordine dei due emistichi (vv. 53, 54 *sunt aliae innuptae, thalamis ne crede paratis! / Ne pete conubiis natam: dabis, inprobe, poenas*). Anche nella *Medea* il *ne* precedente scompare, ma Osidio preferisce mantenere il *neu*, che presumibilmente dovremo intendere come un semplice *ne* (cf. Lam., *Grammaticalia*, 23).

v. 121 funus crudele videbis

“una morte crudele verdrà”. *Aen.* 11, 53 [*infelix*], *nati funus crudele videbis!* Continua il gioco della dislocazione del contesto riguardante Evandro e Pallante, iniziato al v. 112 (*spe multum captus inani*) e proseguito al v. 116 (*cumulatque altaria donis*). Il frequente ricorrere a tale sezione crea un legame sotterraneo con l’ignaro Evandro, che per il secondo Coro diventa personaggio-guida di Giasone, come per Medea lo era Alletto nella prima scena, e lo è Didone per gran parte dell’opera (per il concetto di personaggio-guida, cf. *supra* *Prologo, Introduzione, e Prima Scena, Introduzione*). Nella prefigurazione minacciosa del *funus*, che da Pallante si trasferisce su Creusa, la lunga rassegna di presagi sinistri iniziata al v. 104 vede il proprio culmine. Si noti come il centonatore continui a prediligere un periodare breve e lineare.

v. 122 *carpebant* | *membra quietem*

“le membra godevano la quiete”. Come per il v. 109 (cf. *supra comm.*), anche qui siamo di fronte a uno dei rari versi corali composti da più di un segmento virgiliano. In questo caso, ancor più complessa è la questione delle fonti, che sono molteplici per entrambi i segmenti. Per *carpebant* vi sono rispettivamente nella stessa posizione dell’esametro *Aen.* 4, 522 [*nox erat et placidum*] *carpebant* [*fessa soporem*] (la quiete della natura si contrappone ai tormenti di Didone, insonne nella notte precedente al suicidio), e a inizio verso *Geo.* 4, 335 *carpebant* [*hyali saturo fucata colore*] (descrizione delle ninfe, che filano lane di Mileto stando attorno a Cirene). Anche se alla terza persona singolare, va segnalato inoltre *Aen.* 7, 414 [*iam mediam nigra*] *carpebat* [*nocte*] *quietem*, per la presenza del nesso *carpebat quietem* nella medesima posizione dell’esametro (il soggetto è Turno, che nel cuore della notte dorme mentre Alletto si appresta a mostrarsi a lui sotto le sembianze di Calibe). Tutti e tre questi versi hanno buoni motivi per essere considerati fonti del nostro passo (anche *Geo.* 4, 335, non indicato da Lamacchia nè nell’edizione nè in Lam.¹, 273). Il primo, per una stretta analogia situazionale: il sopore in cui è immersa la natura è esattamente l’argomento dei vv. 122-25 (*carpebant membra quietem*, / *animalia somnus habebat*, / *ferali carmine bubo* / *in fletum ducere voces*); gli altri due, in quanto appartenenti a contesti particolarmente cari a Osidio (la *fabula Aristaei* e l’episodio di Alletto), che li disloca ampiamente nella propria opera (dell’utilità della dislocazione per ricostruire le fonti del centonatore si è già ampiamente parlato).

Quanto invece al segmento *membra quietem*, vi sono due possibilità: *Aen.* 1, 691 [*at Venus Ascanio placidam per*] *membra quietem* (Venere addormenta Ascanio e ne fa assumere le sembianze a Cupido) e *Aen.* 8, 30 [*procubuit seramque dedit per*] *membra quietem* (Enea, turbato per la guerra minacciata da Turno, si abbandona finalmente al sonno). Anche in questo caso, sussistono argomentazioni a favore dell’una come dell’altra fonte: la prima, poichè si tratta di un contesto ampiamente sfruttato nella *Medea*, ovvero lo stratagemma ordito da Venere e da Cupido per accendere la passione tra Didone ed Enea, e la seconda per l’analogia situazionale (analogamente a *Aen.* 4, 522, anche qui la quiete notturna della natura si contrappone ai tormenti interiori di Enea).

A tutti questi passi si aggiunge, inoltre, il curioso caso di Servio che, commentando *Aen.* 1, 388, scrive: “*carpis*: accipis modo, ut *et placidam carpebant membra quietem*”, riportando dunque tale e quale il segmento così come esso compare in Osidio. Due sono le ipotesi formulabili a questo punto: o circolava un emistichio avente esattamente questa forma, cui hanno attinto sia Osidio sia Servio, oppure entrambi, aventi nell’orecchio l’insieme dei versi sopra elencati, li hanno sovrapposti nella propria memoria, dando origine ad una sorta di segmento misto (cf. Lam.¹, 273).

v. 123 animalia somnus habebat

“il sonno possedeva gli esseri viventi”. Dopo l’eccezione del v. 122, si torna ad una fonte unica: *Aen.* 3, 147 [*nox erat et terris*] *animalia somnus habebat*. Enea si trova con i suoi uomini a Creta, in preda allo scoramento per lo scatenarsi della peste. Nel cuore della notte gli appaiono nel sonno i Penati per incitarlo a cambiare sede. La scelta di questa fonte è guidata dal criterio dell’analogia situazionale rispetto al v. 122, poichè in entrambi il tema è quello della descrizione della natura assopita nel sonno. Anche dal punto di vista sintattico l’unione è felice, dal momento che entrambi i segmenti presentano un verbo all’imperfetto e sono dunque facilmente accostabili. Con la nuova sequenza, i vv. 122 e 123 formano un chiasmo: al gusto di questo centonatore per la creazione di figure retoriche mediante l’unione degli emistichi si è già accennato a proposito dell’allitterazione del v. 100 (cf. *supra comm.*).

vv. 124, 125 ferali carmine bubo / in fletum ducere voces

“il gufo con lugubre canto / volgeva in pianto la sua voce”. *Aen.* 4, 462 [*solaque culminibus*] *ferali carmine bubo* e 4, 463 [*saepe queri et longas*] *in fletum ducere voces*. Come ai vv. 113, 114 e 115 di questo stesso Coro, Osidio si serve di versi virgiliani consecutivi, sfruttando la parte finale di essi. Il punto da cui essi sono tratti è uno dei contesti-guida del secondo Coro: si tratta dei presagi infausti notati da Didone durante la notte tormentata precedente il suicidio, perfetti per la costruzione del sottofondo sinistro che il centonatore va cercando per l’unione di Giasone e Creusa. Particolarmente numerosi, considerate soprattutto le piccole dimensioni del Coro, sono gli emistichi tratti da tale contesto: oltre ai due in questione, si vedano v. 110 *vatum praedicta priorum*; v. 143 *demens videt agmina Pentheus*.

Al v. 125, come spesso accade (cf. *infra Appendice 5*), il taglio del centonatore porta alla risegmentazione del verso: nel modello, *ducere* dipendeva da *visa*, espresso al v. 461 e sottinteso al v. 463. Venuto meno il verbo reggente, *ducere* viene reinterpretato come infinito storico.

v. 126 tristis denuntiat iras

“annuncia ire infauste”. *Aen.* 3, 366 [*prodigium canit et*] *tristis denuntiat iras*. Anche in questo caso, il criterio alla base della scelta dell’emistichio è molto trasparente: i termini *prodigium* e *tristi* appartengono alla sfera semantica dei presagi infausti cui Osidio attinge a piene mani per la costruzione di questo Coro. Nel contesto d’origine, il soggetto è l’Arpia Celeno, che preannuncia a Enea la vendetta che i Troiani dovranno subire per aver aggredito

le Arpie. Trasferite nel nuovo contesto, le “ire” che il gufo fa presagire sono quelle di Medea, dette propriamente *tristes* poichè procureranno a Giasone più di un lutto.

v. 127 quae tanta insania, cives

“che follia vi ha preso, cittadini?”. *Aen.* 2, 42 [*et procul, o miseri,*] *quae tanta insania, cives?* Sono le parole di Laocoonte che, sentendo i Troiani propensi a introdurre nelle mura il cavallo di legno, definisce ciò una *dementia* e prospetta loro le insidie cui vanno incontro. Oltre ad amalgamarsi bene con i versi precedenti in quanto appartenente ad un contesto contenente il riferimento ad un prodigio infausto (l’uccisione di Laocoonte ad opera dei serpenti marini), questo emistichio introduce il nuovo tema che verrà sviluppato nella seconda parte del Coro mediante tre *exempla* mitici: si tratta del tema della follia che induce gli esseri umani a sfidare gli dei, e a votarsi così ad una sicura rovina. Al medesimo contesto riguardante Laocoonte il centonatore ha già fatto ricorso al v. 88, in una battuta di Creonte (*quidquid id est, timeo*).

I *cives* che vengono apostrofati sono coloro che, adornatisi con ramoscelli (v. 106 *cingite tempora ramis*; v. 108 *velamus fronde per urbem*; v. 128 *velati tempora ramis*) si apprestano ad accompagnare gli sposi (vv. 105, 129 *thalamo deducere adorti*).

v. 128 velati | tempora ramis?

“che avete ornato le tempie di fronde?”. Ecco uno dei quattro versi di questo Coro che eccezionalmente risultano composti da due segmenti. Entrambi questi, come spesso accade, hanno più possibili fonti: *velati* compare nella medesima posizione esametrica sia in *Aen.* 11, 101 *velati [ramis oleae veniamque rogantes]*, sia in *Aen.* 12, 120 *velati [limo et verbena tempora vincti]*. Nel primo caso, si tratta dei messi inviati dalla città di Laurento che, in abito da supplice, chiedono a Enea la restituzione dei cadaveri per dare loro degna sepoltura; nel secondo, il soggetto sono Rutuli e Teucri che, cintisi le tempie con limo e verbena, preparano il campo per lo scontro finale tra Turno ed Enea. Lamacchia (cf. sia l’edizione sia Lam.¹, 273) cita solo il primo di tali due versi, e indica la presenza di *ramis* quale *vox communis* con l’altro segmento. Credo tuttavia che non ci siano motivi per escludere 12, 120, tanto più che anch’esso vanta la presenza di una *vox communis*, ovvero *tempora*.

I modelli del secondo segmento sono invece *Aen.* 5, 71 [*ore favete omnes et cingite tempora ramis*] (usato per intero al v. 106) e *Aen.* 8, 286 [*populeis adsunt evincti*] *tempora ramis*. Nel primo passo, Enea indice i giochi funebri in onore del padre Anchise, e prima di proclamarne l’inizio invita i Troiani al silenzio rituale e a cingere le tempie di fronde; nel secondo, soggetto sono i Salii che, nel contesto del rituale per la commemorazione di Eracle,

con le tempie inghirlandate di ramoscelli di pioppo si accingono a cantarne le fatiche. Anche in questo caso, non sussistono valide argomentazioni per escludere l'una o l'altra fonte: se 5, 71 potrebbe essere preferibile poichè comparso già al v. 106, d'altra parte 8, 286 potrebbe esserlo per il parallelismo tra il participio *evincti* e il suo sostituto *velati*. Per tale motivo, per ragioni di completezza preferisco citare entrambe in apparato.

Lam.¹, 274 pensa a una “meccanica sostituzione dovuta alla memoria”, e fa notare la stretta somiglianza con la clausola ovidiana *velati tempora vittis* di *Met.* 5, 110.

v. 129 thalamo deducere adorti

“o voi che vi accingete a condurre (la sposa) al talamo”. Il medesimo segmento è già comparso al v. 105: cf. *supra comm. ad v.* 105 per la fonte e per il contesto. *Adorti* viene impiegato con la stessa funzione di tale verso, e va dunque incontro al medesimo mutamento grammaticale: da perfetto (con *sunt* sottinteso) passa a participio vocativo sostantivato. Si aggiunge così un ulteriore elemento alla casistica dello sfruttamento da parte di Osidio del sottinteso per piegare il testo originario a nuovi significati senza tuttavia mutarne le parole (cf. *infra Appendice 8*).

v. 130 quaeso, miserescite regi!

“vi prego, abbiate pietà del re!”. Il segmento deriva da *Aen.* 8, 573 [*Iuppiter, Arcadii*], *quaeso, miserescite regis*. Il contesto è lo stesso cui si allude al v. 92 con *dum curae ambiguae, dum spes incerta futuri*: Evandro saluta il figlio Pallante prima che questi si rechi a battaglia. I mss virgiliani tramandano unanimemente il gen. *regis* laddove il Salmasiano presenta il dat. *regi*. Tutti gli editori e commentatori della fase “virgilianizzante” (cf. *supra comm. ad v.* 65) cercano di normalizzare il testo o correggendo secondo Virgilio (Baehrens, Riese), o postulando una lacuna dopo il v. 130 (Scriverius) o, infine, integrando un altro verso dopo il v. 130 (Mooney): tutte operazioni tuttavia arbitrarie e non necessarie. Lamacchia dimostra infatti come l'affermarsi dell'uso del dativo con i verbi di compassione sia tipico del tardo latino. Oltre ai paralleli indicati in Lam.¹, 278, si veda un altro caso presente nella stessa *Medea*: al v. 273, il Salmasiano tramanda *num fletu ingemuit nostro aut miseratus amanti*, laddove la fonte virgiliana (*Aen.* 4, 370) riporta *miseratus amantem est*. Questo parallelo depone a favore della scelta di non correggere il testo di Osidio, corroborando l'ipotesi che esso sia dovuto all'influenza dell'uso linguistico corrente, e non ad un *lapsus* del copista.

Quanto invece all'identificazione del re in questione, in Virgilio si tratta di Evandro che, mentre prega gli dei, si riferisce a se stesso. Qui invece il Coro non può che riferirsi a

Creonte, definito degno di compassione poichè l'imminente matrimonio cui si accenna in questi versi sarà causa di morte per la figlia. Tale moto di pietà nei confronti di Creonte, oltre ad essere in linea con un'immagine del re meno tirannica data in quest'opera (soprattutto rispetto alla *Medea* di Seneca), aggiunge un ulteriore argomento a favore dell'ipotesi di un secondo Coro di Argonauti; difficilmente, infatti, una movenza di questo tipo potrebbe essere attribuita alle donne colchiche del primo Coro, ampiamente dimostratesi dalla parte di Medea (per il problema dell'identificazione dei Cori della *Medea*, cf. *supra Primo Coro, Introduzione*).

v. 131 recubans sub tegmine fagi

“riposando all'ombra di un faggio”. Ecco uno dei rari prestiti dalle *Bucoliche*; qui si tratta del noto *Ecl.* 1, 1 [*Tityre, tu patulae*] *recubans sub tegmine fagi* pronunciato da Melibee e riferito a Titiro. Con l'esordio delle *Bucoliche* ha inizio il primo dei tre *exempla* mitici di cui si compone l'ultima sezione del secondo Coro, i cui protagonisti sono uomini che, avendo osato sfidare gli dei, si sono votati a sicura rovina. Come sarà più evidente dai versi successivi, qui si tratta di Marsia, che sfidò Apollo nell'arte del flauto. Mediante tali *exempla* (rispettivamente: vv. 131-38 Marsia; vv. 139-43 Icaro; vv. 144-47 Penteo), il matrimonio tra Giasone e Creusa viene rappresentato come un *nefas*, il che porta a stabilire un contatto tra questa sezione ed il secondo Coro della *Medea* di Seneca, in cui ad essere descritta come *nefas* è l'impresa argonautica. Ricordiamo che la prima sezione, con le sue movenze epitalamiche, riecheggiava invece il primo Coro senecano (cf. *supra Introduzione*).

v. 132 divino carmine pastor

“il pastore dal divino canto”. Altra citazione dalle *Bucoliche*, dal v. 6, 67 [*ut Linus haec illi*] *divino carmine pastor*. Si tratta del poeta Lino, che viene definito “pastore dal divino canto” in quanto figlio di Apollo (oppure, come dice DServ. *ad loc.*, *divino carmine*] *id est vaticinans, vel qui divina canebat*). Passando dal modello al nuovo contesto, l'aggettivo *divino*, che si trova ad essere riferito al canto di Marsia, necessita di una reinterpretazione: esso sarà riferito allo strumento con cui il canto viene realizzato, ovvero il flauto, detto divino poichè un tempo appartenente alla dea Minerva, che lo gettò via. Nella traduzione, in accordo con Lam.¹, 166, mantengo con tale spiegazione il significato base dell'aggettivo, a differenza di Salanitro che traduce “meraviglioso”. Una conferma può essere trovata poco dopo, al v. 137, dove lo stesso aggettivo è inserito nel nesso *divina Palladis arte*, in cui l'“arte divina di Pallade” indica il suono del flauto, ancora una volta a differenza dal modello, in cui si riferiva all'ingegno di Minerva sotteso all'astuzia del cavallo di legno. Lam.¹, 166-

67 parla a proposito di questi due versi di un “valore parodistico rispetto al modello ed ironico nei confronti di Marsia” che tuttavia non mi sembra di ravvisare. Parlerei piuttosto di un uso giocoso e leggermente traslato rispetto al testo d’origine dell’aggettivo *divinus*, inserendo questo verso nella casistica dell’*Appendice 6*.

v. 133 vocat in certamina divos

“chiama a contesa gli dei”. L’emistichio deriva da *Aen.* 6, 172 [*demens, et cantu*] *vocat in certamina divos*, il cui soggetto è il suonatore di corno Miseno, trovato ucciso da Enea per mano di Tritone. Due sono le ragioni alla base della scelta di questo segmento e della buona coesione di esso all’interno del nuovo contesto. Innanzitutto, l’analogia tra i due personaggi in questione: in entrambi i casi si tratta infatti di due abili suonatori (Misenio/Marsia), che osano sfidare gli dei nel canto e che vengono uccisi da un proprio rivale (Tritone/Apollo). In secondo luogo, l’area semantica della *dementia* (presente nella parte del verso che non compare direttamente nel centone (*demens*), ma che può aver fornito l’aggancio), che costituisce uno dei motivi conduttori della seconda parte di questo Coro: si vedano v. 135 *quae te dementia cepit*, v. 143 *demens videt agmina Pentheus*, e anche v. 127 *quae tanta insania, cives*.

v. 134 ramo frondente pependit

“pendette da un ramo frondoso”. *Aen.* 7, 67 [*examen subitum*] *ramo frondente pependit*. A Marsia viene riferito questo verso, il cui soggetto originale era *examen*, uno sciame d’api che andò a posarsi sul lauro sacro situato al centro del cortile del palazzo di Latino. Il legame con il resto del Coro è di carattere contestuale: l’emistichio appartiene infatti ad un gruppo di versi descrittivi dei prodigi (oltre allo sciame pendente dal lauro, la chioma di Lavinia in preda alle fiamme) che si verificano nel palazzo di Latino in concomitanza con l’arrivo dei Troiani sulle coste del Lazio. Per l’importanza della sfera di prodigi in questo Coro cf. soprattutto la prima parte.

v. 135 quae te dementia cepit

“quale follia ti prese”. Per le fonti, il contesto e la fortuna di questo emistichio nella produzione centonaria cf. *supra comm. ad v.* 45, in cui esso è già stato sfruttato. Esso viene qui richiamato in causa per via della sfera semantica della *dementia*, *leitmotiv* della seconda parte di questo Coro. Per il fenomeno del riuso all’interno dello stesso centone di un medesimo segmento, cf. *supra comm. ad v.* 2. Non necessaria la proposta di Oudendorp di

espungere questo verso o di trasporlo dopo il v. 141: il concetto di *dementia* si applica bene non solo, in generale, a questo Coro (cf. v. 143 *demens videt agmina Pentheus*; v. 127 *quae tanta insania, cives*), ma anche in particolare al mito di Marsia, motivo per cui non c'è ragione di spostarlo nella sezione riguardante Penteo.

v. 136 saxi de vertice pastor

“o pastore, dall’alto della rupe”. *Aen.* 2, 308 [*accipiens sonitum*] *saxi de vertice pastor*. Enea, vedendo i Greci usciti dal cavallo devastare Troia in piena notte, paragona se stesso ad un pastore che, dall’alto di un monte, vede i campi devastati dal fuoco o da un torrente impetuoso. Nel passaggio dal modello al centone, il testo, come spesso accade, subisce una “risegmentazione” (cf. *infra* Appendice 5): *pastor* da nominativo viene reinterpretato come vocativo. Dal punto di vista contenutistico, questo emistichio si lega a quello successivo, anch’esso riguardante il cavallo di legno. E’ sempre più evidente come non manchi mai un elemento che legghi tra di loro i segmenti, così che questi non risultino mai “isolati”. Una *ratio* alla base della loro scelta è sempre presente, sia essa un’analogia situazionale tra fonti o tra modello e testo centonario, l’appartenenza alla medesima area semantica, la presenza di una *vox communis* o anche di una semplice assonanza tra parole.

v. 137 divina Palladis arte

“nella divina arte di Pallade”. *Aen.* 2, 15 [*instar montis equum*] *divina Palladis arte*. Il soggetto sono i Greci, ed il riferimento è ancora una volta, come al v. precedente, al cavallo di legno. Nel contesto d’origine, l’*ars* a cui si fa appello è l’astuzia di Pallade, lo stratagemma da lei escogitato da cui ha origine il cavallo. Con il passaggio al nuovo testo, per “arte divina di Pallade” si intende l’arte del flauto: cf. *supra comm. ad v.* 133 e Lam.¹, 166.

v. 138 Phoebum superare canendo?

“a vincere Febo nel canto?”. Ultima citazione dalle *Bucoliche* all’interno del presente Coro: *Ecl.* 5, 9 [*quid si idem certet*] *Phoebum superare canendo?* Il segmento risulta particolarmente opportuno all’interno della sezione riguardante Marsia, cui è legato da una doppia analogia situazionale: il tema generale è infatti quello della gara canora tra i due pastori Menalca e Mopso, e in più in particolare 5, 9 riguarda un terzo pastore (Aminta), che secondo Mopso oserebbe sfidare nel canto persino Apollo. La duplice sfida canora si applica dunque alla perfezione al caso di Marsia, che in questo verso trova un’adeguata chiusa.

v. 139 *raptim secat aethera pinnis*

“rapidamente [Icaro] taglia l’aria con le ali”. *Geo.* 1, 409 [*illa levem fugiens*] *raptim secat aethera pinnis*. Il soggetto è Scilla che, mutata in uccello, sfugge il padre Niso che la insegue. Inizia con questo segmento la sezione riguardante Icaro (vv. 139-42).

In questo punto, il Salmasiano tramanda *secatera*, da cui Burman, seguito poi da Riese, da Lamacchia e da Salanitro, ha ricavato *secat aera*. L’idea alla base di tale correzione è quella di un errore mnemonico (se del centonatore o del copista non è possibile sapere), dovuto alla somiglianza dei due sostantivi *aera* ed *aethera*, che infatti vengono confusi anche in Virgilio, tra l’altro proprio nell’episodio di Niso e Scilla, pochi versi sopra rispetto alla nostra fonte: *Geo.* 1, 406 *apparet liquido sublimis in aere Nisus*, dove **R**, a differenza di tutti gli altri mss, riporta *aethere* (cf. anche *Aen.* 5, 518 *aetheriis* **Pdvw**¹, *aeriis* **MRpwy**¹, *Macrob.* 3, 8, 4, *Tib.*).

Canal e Riese preferiscono invece ricostruire *aethera*, sulla base della fonte virgiliana. Argomentazioni che aiutino ad attuare una scelta tra *aera* e *aethera* non si trovano nè nel campo della metrica (si tratta in entrambi i casi di dattili), nè in quello della semantica (i due termini in questo contesto hanno in sostanza il medesimo significato). Anche dal punto di vista paleografico, *secatera* si potrebbe facilmente spiegare come una corruzione dell’uno come dell’altro sostantivo.

Dal momento che siamo di fronte ad un testo tradito corrotto, e che la lezione virgiliana *aethera* non presenta nessuna forzatura in più nè di sintassi nè di senso rispetto alla correzione *aera*, essa non va guardata con sospetto, come uno dei casi di ipercorrettismo virgilianizzante tipici degli editori del XIX secolo (per cui cf. *supra comm. ad v.* 65), che tendevano a voler sempre correggere secondo Virgilio, anche a discapito della logica e della sintassi del testo centonario: le due possibili correzioni si pongono sullo stesso piano, e andranno considerate entrambe.

Credo che in questo caso sia l’*usus* di Osidio a fornire un’argomentazione dirimente; dalla puntuale raccolta dei casi in cui il testo centonario si differenzia da quello virgiliano (cf. *infra Appendice 4*), emerge che la norma seguita da Osidio consiste nel ricorrere alla modifica della fonte solo se strettamente necessario, ovvero nei casi in cui l’esatta ripetizione di Virgilio porterebbe a forti incongruenze di carattere sintattico-lessicale oppure metrico. Si vedano, a titolo d’esempio, *oblitos* di *Aen.* 4, 221, corretto al v. 17 (cf. *supra*) in *oblitus* perchè concordato non più con il compl. ogg. bensì con il sogg., o *hostem* di 7, 469, modificato in *hostis* al v. 52 (cf. *supra*), dove un accusativo non avrebbe potuto trovare collocazione alcuna. Si veda anche l’attacco del v. 11 in cui, necessitando di una parola di quattro sillabe, Osidio muta *profuit* del modello in *profuerit*, che tuttavia è ancora materia virgiliana se consideriamo che esso compare nella medesima posizione dell’esametro in *Geo.* 1, 451 (cf. *supra comm. ad vv.* 10, 11).

Nel nostro caso, non si può ricostruire alcuna ragione stringente tale da rendere necessaria la sostituzione del virgiliano *aethera* con il sinonimo e isometrico *aera*: per questo motivo, a parità di significato e di valore metrico, dovendo in ogni caso ricorrere alla correzione vista la forma priva di senso il cui il testo tradito ci è giunto, da *secatera* preferisco (con il Baehrens, e a differenza invece di tutti gli altri editori) ricostruire il virgiliano *secat aethera*: a generare confusione può essere stata la presenza delle due *t*, che potrebbero essere state per errore accorpate in una sola.

vv. 140, 141 fugiens Minoia regna / ausus se credere caelo

“fuggendo il regno di Minosse, / osando affidarsi al cielo”. *Aen.* 6, 14 [*Daedalus, ut fama est,*] *fugiens Minoia regna* e *Aen.* 6, 15 [*praepetibus pinnis*] *ausus se credere caelo*. Il soggetto è Dedalo, ed il contesto è l'*excursus* sulla sua fuga da Creta e sulla consacrazione di un tempio ad Apollo come ringraziamento per il pericolo scampato. Per due dei quattro versi componenti la sezione riguardante Icaro, Osidio adotta la strategia compositiva di ricavare il materiale esattamente dal passo virgiliano riguardante Dedalo e Icaro, dove recupera facilmente tutti i termini necessari per riferirsi a tale vicenda. Il passaggio di soggetto dal modello al centone da Dedalo a Icaro avviene senza difficoltà, visto il pari coinvolgimento dei due personaggi nell'impresa di volo che viene qui ricordata. Il sostantivo *pinnis*, rimasto nella parte non utilizzata del secondo verso, può aver suggerito il collegamento con il segmento *raptim secat aethera pinnis* del v. 139: fenomeni di questo tipo, che potremmo definire di concatenazione di parole, sono molto frequenti nella *Medea* (per esempi simili cf. *supra comm. ad v.* 26).

v. 142 vitamque relinquit | in auras

“e nel cielo lascia la vita”. Il verso deriva da *Aen.* 5, 517 [*decidit exanimis*] *vitamque relinquit [in astris]* (*relinquit* mss, *relinquit* Tib.), il cui soggetto è la colomba che muore trafitta in volo dal dardo scoccato da Euritione. La chiusa *in astris* viene sostituita da *in auras*, che nella medesima posizione ha una decina di attestazioni in Virgilio. Quella più simile al nostro emistichio è *Aen.* 11, 617 [*praecipitat longe et*] *vitam [dispergit] in auras*, che presenta anche *vitam* quale *vox communis* (cf. *supra comm. ad v.* 2). Si tratta del guerriero Aconteo, che viene disarcionato e ucciso. L'accostamento dei due segmenti genera l'espressione “ibrida” *in auras relinquere*, che risulta problematica poichè non vi sono paralleli della costruzione di *relinquo* con *in* + acc. (cf. infatti i tentativi di correzione in abl. dello Schraderus, che proponeva *auris*, e del Canal, che tentava con *undis*); probabilmente in questo caso il verso centonario è frutto di una inconsapevole contaminazione tra i due versi

citati, e in particolare tra le due espressioni *relinquere in astris* e *dispergere in auras*, che dovevano suonare simili all'orecchio del centonatore.

Anche Lam.¹, 278 afferma che “troppo caratteristico ci sembra l'errore per attribuirlo ad un casuale *lapsus* del copista” e propone, accanto ad alcuni paralleli, il paragone con il caso di *ponere in vulnera* del v. 232.

v. 143 demens videt agmina Pentheus

“fuor di senno Penteo vede le schiere”. *Aen.* 4, 469 [*Eumenidum veluti*] *demens videt agmina Pentheus*. Inizia qui l'ultimo *exemplum* mitico, incentrato sulla figura di Penteo e sul concetto di *dementia* (per cui cf. anche vv. 135 e 127). Ritorna uno dei contesti-guida di questo Coro, ovvero i versi descriventi i presagi funesti che Didone avverte nella notte prima del suicidio (cf. v. 124 *ferali carmine bubo*; v. 125 *in fletum ducere voces*; v. 110 *vatum praedicta priorum*). La follia cui è in preda Penteo (e Oreste: vv. 4, 471-72, usati ai vv. 294-95 del terzo Coro), sfruttata da Virgilio per ritrarre il delirio della regina, viene qui chiamata in causa per rivelare il carattere infausto dell'imminente unione tra Giasone e Creusa e, tramite la duplice allusione a Penteo e a Didone, per farne presagire l'esito tragico.

v. 144 caput a cervice revulsum

“il capo strappato dal collo”. Il segmento deriva da *Geo.* 4, 523 [*tum quoque marmorea*] *caput a cervice revulsum*, ed è tratto dalla sezione in cui viene narrato lo smembramento di Orfeo ad opera delle donne dei Ciconi da lui respinte. Tali parole nel nuovo contesto vengono a riferirsi allo *σπαραγμός* di Penteo, legato al contesto d'origine da una stretta analogia situazionale; non a caso, al v. 147 viene utilizzato un altro segmento tratto dal medesimo episodio (*iuvenem sparsere per agros* = *Geo.* 4, 522).

Nel passo delle *Georgiche*, *caput* è compl. ogg. di *volveret* situato due versi dopo (4, 523-26 *tum quoque marmorea caput a cervice revulsum / gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus / volveret*). L'intero segmento *caput a cervice revulsum* inserito al v. 144 del nostro centone ha suscitato problemi e sospetti ai primi editori della *Medea*, e ha continuato a suscitare anche in epoca moderna.

Osserviamo nel suo complesso l'intera sezione dei vv. 143-47 così come essa ci è stata tramandata: *demens videt agmina Pentheus / caput a cervice revulsum / incensas pectore matres / vocat agmina saeva sororum / iuvenem sparsere per agros*.

Il problema si colloca nella successione logico-temporale delle azioni di questi versi: la menzione del capo reciso al v. 144 sembra fuori posto, anticipando lo *σπαραγμός* di Penteo che viene descritto solo al v. 147. Dopo che è già stata evocata l'immagine della testa divelta dal collo (v. 144), la frase *incensas pectore matres / vocat agmina saeva sororum* fa pensare

infatti ad un Penteo ancora in vita che supplica la schiera agguerrita delle baccanti (se intendiamo che soggetto di *vocat* sia ancora *Pentheus* del v. 143). Poichè al v. 147 si torna poi a parlare dello smembramento, Riese nella prima edizione mise *caput a cervice revulsum* tra *cruces* e pensò che esso, se non spurio, fosse da trasporre dopo il v. 147. Nella seconda edizione preferì invece stampare definitivamente il v. 144 dopo il v. 146, imitato da Salanitro in epoca moderna. Baehrens seguì la prima proposta di Riese, mettendo tra *cruces* il testo e indicando in apparato la proposta di trasposizione dopo il 147.

Lamacchia stampa invece l'ordine tradito, con la seguente punteggiatura: *demens videt agmina Pentheus: / caput a cervice revulsum. / Incensas pectore matres, / vocat agmina saeva sororum: / iuvenem sparsere per agros*. In tal caso, al v. 144 andrebbe sottinteso un *est*, e *revulsum (est)* costituirebbe l'ennesimo gioco sui sottintesi che abbiamo visto essere tipico della tecnica di Osidio (cf. *supra comm. ad vv. 40, 41 e infra Appendice 8*). L'*hysteron proteron* che rimarrebbe e che tanto infastidiva i primi editori, in realtà non costituisce un grave problema, considerando la sua presenza sia nello stesso Virgilio, sia in altri esemplari di tecnica centonaria (cf. *e.g. Hippod. 110* e Paolucci 2006 *ad loc.*): esso anzi è facilmente spiegabile come un effetto della tecnica centonaria stessa, che spesso può portare a salti sintattici e concettuali. A costituire problema con questo testo è piuttosto il soggetto di *vocat* che, sia che venga reperito in *caput* sia nell'ancor più lontano *Pentheus*, in ogni caso risulta poco chiaro e deve essere ricercato in un periodo precedente.

Credo che tra le soluzioni prospettate in epoca moderna ve ne sia una che, mediante un semplice cambiamento nella punteggiatura, rende più agevole l'interpretazione del soggetto di *vocat* e nello stesso tempo crea un'interessante immagine. Si tratta della proposta di Cuccurugnanì (1986, pp. 310-12), che toglie il punto fermo dopo *revulsum* e pone una virgola dopo *vocat*: *demens videt agmina Pentheus: / caput a cervice revulsum / incensas pectore matres / vocat, agmina saeva sororum: / iuvenem sparsere per agros*. Lo studioso traduce "il capo strappato dal collo chiama le madri infiammate nel petto, schiera crudele di sorelle, (ma esse) dispersero il giovane per i campi": soggetto di *vocat* è *caput*, e *agmina saeva sororum* è predicativo di *incensas pectore matres*. L'immagine evocata è quella della testa che continua, pur staccata dal tronco, a invocare le baccanti, ad imitazione della raffigurazione del capo reciso di Orfeo che, proprio nel modello di questo passo, trascinato dalla corrente dell'Ebro, viene descritto nell'atto di continuare a chiamare l'amata Euridice (vv. 123-27 *tum quoque marmorea caput a cervice revulsum / gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus / volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua / a! Miseram Eurydicen anima fugiente vocabat: / Eurydicen toto referebant flumine ripae*). Oltre a dare al periodare un andamento meno desultorio, e a portare alla luce un gioco allusivo nei confronti del modello che risponde esattamente all'*usus* del nostro centonatore, l'immagine di una parte del corpo che, anche dopo essere stata recisa, continua ad esercitare per qualche istante la sua

funzione è un *topos* letterario assai diffuso, e che tra l'altro si iscrive perfettamente all'interno del gusto per il macabro tipico dell'epoca di Osidio. Per tale *topos* si vedano e.g. Ennio, *Ann.* 472 Vahlen² *oscitat in campis caput a cervice revolsum / semianimesque micant oculi lucemque requirunt*; Verg. *Aen.* 10, 395-96 *te decisa suum, Laride, dextera quaerit / semianimesque micant digiti ferrumque retractant*; Sen. *Thy.* 728-29 *cervice caesa truncus in primum ruit / querulum cucurrit murmure incerto caput*. Per altri casi in cui traspare il gusto per il macabro si veda nella *Medea* il terzo Coro, e nel centone *Hippodamia* v. 27 *ora virum tristi pendebant pallida tabo* e vv. 85, 86 *ora manusque ambas defunctaque corpora vita / et funus lacerum, caput et sine nomine corpus*.

Caput...revolsum passa da compl. ogg. a sogg., e si aggiunge dunque alla casistica delle “risegmentazioni” del testo virgiliano riportata in *Appendice 5*.

v. 145 *incensas pectore matres*

“le madri accese nell'animo”. Il segmento deriva da *Aen.* 7, 392 [*fama volat, furiisque*] *accensas pectore matres*, dove i mss tramandano concordemente *accensas* a differenza di *incensas* contenuto nel Salmasiano. A favore della valutazione di *incensas* quale errore di memoria depongono due fattori: da un lato, la stretta vicinanza semantica (e grafica) dei due verbi, e dall'altro la presenza del nesso *furiis incensa* nello stesso Virgilio, e per di più proprio in un verso che Osidio utilizza solo pochi versi dopo il nostro (Hos. Get. 153ⁱⁿ = *Aen.* 4, 367 *heu Furiis incensa feror! [Nunc augur Apollo]*). E' evidente dunque che il centonatore aveva ben presente questo verso, e che lo ha involontariamente contaminato con *Aen.* 7, 392. Casi come questo sono il prodotto imperfetto ma genuino della tecnica centonaria, e in quanto tali vanno mantenuti a testo; ovviamente non mancano tentativi di normalizzazione secondo Virgilio (cf., Burman, che corresse in *accensas*), che tuttavia risultano immetodici (cf. anche *supra comm. ad v.* 65 per altri tentativi di normalizzazione). Non mancano neppure tentativi di correzione dell'accusativo, che di primo acchito può creare delle difficoltà interpretative soprattutto a causa dell'altro accusativo *agmina saeva* del verso successivo: Schenkl pensò all'ablativo assoluto *incensa pectore matre*, mentre Canal (p. 47 s.) preferì rendere soggetto la madre (*incenso pectore mater*). Anche questi interventi risultano tuttavia assai invasivi nell'ambito della tecnica centonaria, tanto più che il testo può essere compreso anche nella forma tradita (cf. *supra comm. ad v.* 144 per l'interpretazione dell'intera sezione 143-47). Venuto meno *agit*, situato in 7, 393, l'espressione trova un nuovo verbo reggente in *vocat* del verso centonario successivo.

Per questo terzo segmento riguardante lo σπαράγμός di Penteo (descritto anche da Ovidio in *Met.* 3, 710 ss.), il centonatore ha scelto un contesto assai analogo, che gli ha

fornito una terminologia calzante: si tratta dell'invasamento bacchico di Amata e delle altre donne latine provocato dalla furia Alletto.

v. 146 vocat, agmina saeva sororum

“chiama, schiera crudele di sorelle”. *Aen.* 6, 572 [*intentans anguis*] *vocat agmina saeva sororum*. Il soggetto è la Furia Tisifone, ritratta nella sua veste terribile di guardiana del Tartaro, mentre percuote i colpevoli e, appunto, chiama le proprie sorelle. *Sorum*, riferito dunque nel modello alle Furie, nel nuovo contesto si riferisce ad Agave, madre di Penteo, e alle sue sorelle (cf. *Lam.*², 183-84). Per la partecipazione delle sorelle di Agave allo smembramento di Penteo, cf. ancora il passo di Ovidio che descrive lo *σπαράγμος*: al v. 713 è Agave stessa ad invitarle: *mater et 'o geminae' clamavit 'adeste sorores!*

Per la funzione del segmento entro il periodo dei vv. 144-46, cf. *supra comm. ad v. 144*. Anche in questo caso c'è un legame contenutistico che lega il verso all'emistichio precedente: il *trait d'union* questa volta è la presenza delle Furie. Sono loro al v. 145 ad accendere l'animo delle madri (cf. *Aen.* 7, 392 [*fama volat, furiisque*] *accensas pectore matres*), come sono loro in questo verso ad essere chiamate in causa. Ciò è tutt'altro che casuale: come abbiamo già avuto modo di notare, la comunanza di immagini o di personaggi tra più versi è uno degli espedienti di cui il centonatore spesso si avvale per individuare segmenti tra loro ben agglutinabili.

v. 147 iuvenem sparsere per agros

“fecero a pezzi il giovane per i campi”. *Geo.* 4, 522 [*discerptum latos*] *iuvenem sparsere per agros*. Lo *σπαράγμος* di Orfeo ad opera delle donne dei Ciconi viene ancora una volta sfruttato per narrare lo *σπαράγμος* di Penteo ad opera di Agave e delle donne tebane. Per un maggiore approfondimento sulla sezione di cui il presente segmento fa parte, cf. *supra comm. ad v. 144*, che corrisponde tra l'altro a un altro verso estratto dall'episodio dello smembramento di Orfeo.

SECONDA SCENA (vv. 148-80)

Introduzione

Dopo aver dedicato la prima Scena allo scontro tra Medea e Creonte, il centonatore costruisce la seconda come un dialogo tra Medea e la nutrice articolato in tre grandi passaggi:

nel primo (vv. 148-159), assistiamo alla reazione attonita e amareggiata di Medea nell'udire l'imeneo pronunciato dal secondo Coro in onore delle imminenti nozze tra Giasone e Creusa. L'evento fornisce ancora una volta lo spunto per ribadire il tema dei servigi resi invano all'amato, molto caro, come si è già accennato (cf. *supra* Prologo, Introduzione), a Osidio, e riconducibile al *leitmotiv* più generale del lamento dell'eroina abbandonata, nucleo centrale della *Medea*. Nella seconda parte (vv. 160-71), la nutrice svolge la funzione tradizionale di consolatrice, ed esorta Medea alla fuga e a procurare pretesti d'indugio servendosi degli incantesimi; entrambi i consigli vengono tuttavia rifiutati dall'eroina, che alla fuga oppone l'impraticabilità del mare, e ai *carmina* di un tempo l'incapacità attuale di metterli in pratica a causa dello stato di attonimento. Il ricordo dei *carmina*, argomento centrale della terza ed ultima parte (vv. 172-80), sembra però scuotere infine l'animo di Medea in cui, seppure ancora enigmaticamente, si vede riaffiorare il proposito di vendetta.

Con il tema dell'eroina abbandonata, torna anche la prevalenza tra le fonti del quarto libro dell'*Eneide*, che era già il modello principale del Prologo e del primo Coro (cf. le rispettive Introduzioni); in particolare, ad essere maggiormente sfruttati sono i versi che descrivono lo stato di prostrazione e allo stesso tempo di ira in cui Didone versa prima del suicidio, perfetti per dare voce all'animo di Medea, abbandonata da Giasone e costretta ad udire il corteo nuziale festante. A questo, si affiancano inoltre altri due libri che spiccano per il numero di occorrenze in questa Scena: il secondo dell'*Eneide* e l'ottavo delle *Bucoliche*. Dell'uno viene sfruttato il discorso di Sinone, in cui il greco narra ai Troiani la propria tragica e ingannevole storia, da cui il centonatore estrae l'aspetto tragico (cf. vv. 156, 157, 180); dell'altro invece Osidio ritaglia e disloca la lunga battuta finale di Alfesibeo, il cui tema è un rito magico, utile dunque per introdurre l'argomento degli incantesimi che affiorano nella mente di Medea nella parte finale della Scena e che costituiranno lo strumento fondamentale della sua vendetta. Non a caso, molti dei versi estratti dalla battuta di Alfesibeo contengono la parola-chiave *carmen* (nel senso di "incantesimo"), o in ogni caso un riferimento alla sfera semantica della magia.

A questi contesti principali, abilmente scomposti, mischiati e ricuciti in modo tale da evitare il ricorrere eccessivo ad una stessa fonte, per una maggiore *variatio* vengono alternati contesti di diversa origine, ma tutti accomunati da un tono di indignazione che si addice al lamento dell'eroina abbandonata: così è per esempio per i vv. 151 e 166, ricavati dalle parole indignate di Giunone (*Aen.* 7, 309 e 317), costretta a vedere i Troiani stringere patti con i Latini nonostante l'impegno da lei profuso per creare loro difficoltà, e per il v. 159, in cui invece è Venere a fare le proprie rimozioni a causa dell'imbaldanzire dei Rutuli.

In generale, si nota inoltre la prevalenza di fonti dialogate, da ascrivere all'ennesima astuzia di questo centonatore: il fatto di attingere ai dialoghi più che alle parti narrative

agevola non poco, infatti, la difficile operazione della trasposizione del materiale verbale dell'epos al genere tragico.

Oltre ai contesti-guida finora descritti, con l'entrata in scena della nutrice non manca anche in questo caso un nuovo personaggio-guida che Osidio introduce come suo modello principale: si tratta della Sibilla, scelta per il ruolo di "mentore" che la vatesa assume nei confronti di Enea nel sesto libro, e adatta dunque per plasmare la figura della nutrice secondo i tratti tipici di consigliera e consolatrice (cf. Hos. Get. 160, 161, 167).

Confrontando questa Scena con i precedenti letterari aventi come oggetto il mito di Medea, si nota una particolare somiglianza con la prima parte del primo Episodio della *Medea* di Seneca, consistente in un dialogo serrato tra l'eroina e la nutrice. Vari sono infatti i punti in cui, seppure con parole diverse, in entrambi i testi vengono espressi gli stessi concetti: in tutti e due i casi, non solo l'immagine con cui si apre la Scena è quella di una Medea sconvolta per aver udito l'imeneo per le imminenti nozze (Sen. *Med.* 116-17 *occidimus, aures pepulit hymenaeus meas. / Vix ipsa tantum, vix adhuc credo malum*; Hos. Get. 148-50 *en, quid ago? Vulgi quae vox pervenit ad aures? / Obstipui, magnoque irarum fluctuat aestu / durus amor*), ma è proprio l'imeneo a fornire lo spunto per il ricordo degli aiuti offerti in passato a Giasone, e dunque per il lamento dell'eroina abbandonata (si vedano Sen. *Med.* 118-124 *hoc facere Iason potuit, erepto patre / patria atque regno sedibus solam exteris / deserere durus? Merita contempsit mea / qui scelere flammis viderat vinci et mare? / Adeone credit omne consumptum nefas? / Incerta vecors mente non sana feror partes in omnes* e Hos. Get. 151-159). Inoltre, erano già propri della nutrice senecana anche il suggerimento della fuga e quello di mantenere un atteggiamento moderato: cf. rispettivamente Sen. *Med.* 169 *profuge*, 172 *profugere dubitas?* Hos. Get. 163 *heu, fuge crudelis terras, fuge litus avarum!* e Sen. *Med.* 174-75 *compesce verba, parce iam, demens, minis / animosque minue: tempori aptari decet*, Hos. Get. 169-71 *et quocumque modo fugias<que> ferasque laborem, / tu modo posce deos veniam, tu munera supplex / tende petens pacem causasque innecte morandi*. Il consiglio di moderarsi e di contenere l'ira era anche della nutrice euripidea, con la differenza tuttavia che lì manca un intero episodio di confronto diretto ed esclusivo tra la nutrice e Medea come troviamo invece in Seneca e in Osidio. Questa Scena porta dunque un elemento a favore della tesi che vede nella *Medea* di Seneca il modello principale (anche se non esclusivo) del nostro centone (cf. Lam.⁴, 205; Desbordes 1979, p. 84; Canal 1851, p. VIII; Schenkl 1888, p. 549; Mooney 1919, p. 7).

Un'ultima nota, infine, di carattere stilistico: questa Scena si caratterizza rispetto a quelle precedenti per un andamento lineare, privo di particolari asperità dal punto di vista sia sintattico sia metrico. Un aiuto per individuare la ragione del fenomeno si colloca in seno alla tecnica centonaria: rispetto alle Scene precedenti, costituite per lo più da versi dati

dall'unione di due emistichi virgiliani, qui Osidio fa ricorso molto più spesso a versi estratti per intero dal modello. Questo espediente, non estraneo all'*usus* dei poeti centonari (cf. *supra comm. ad v. 1*), unitamente all'utilizzo di periodi brevi, agevola non poco l'operazione di sutura e conferisce ai versi scioltezza e agilità.

v. 148 en, quid ago? | Vulgi quae vox pervenit ad aures?

“ebbene, che faccio? Che voce del popolo è giunta alle mie orecchie?”. *Aen.* 4, 534 *en, quid ago? [rursusne procos inrisa priores]* + 2, 119 [*Argolica.*] *Vulgi quae vox ut venit ad auris*. Il primo segmento è legato al nuovo contesto da analogia situazionale: Didone, come Medea, ormai definitivamente sicura dell'abbandono dell'amato, si interroga disperata sul da farsi. Il secondo appartiene invece al discorso ingannevole del greco Sinone (già incontrato a proposito dei vv. 82, 83 e presente anche più avanti, ai vv. 156, 157, 180), in cui la *vox* di cui si parla è quella dell'oracolo di Febo, secondo cui i Greci per poter fare ritorno in patria dovrebbero sacrificare una vita umana; trasferita nel nuovo contesto, la *vox* che Medea ha udito e che la rende attonita è quella del secondo Coro, annunciante le nozze tra Giasone e Creusa.

Rispetto al testo virgiliano, Osidio ha mutato *ut venit* in *pervenit*: eccezioni di questo tipo sono concesse dalla tecnica centonaria, anche se Osidio non vi ricorre molto spesso. Dall'analisi dell'*usus* risulta infatti che fenomeni simili (raggruppati *infra* in *Appendice 4*) non sono che una piccola percentuale rispetto al totale dei versi della *Medea*, il che è indice di una certa abilità centonaria: Osidio cede alla correzione del modello solo nei rari casi in cui presumibilmente non gli è possibile trovare una soluzione in Virgilio stesso. La via da lui prediletta resta infatti quella della combinazione degli emistichi così come essi sono nella fonte, e della scoperta in essi di nuovi significati senza tuttavia mutarne le parole.

In questo caso, la correzione è guidata dalla necessità di ricavare da una frase subordinata (cf. l'intero periodo di 2, 119-21 ...*vulgi quae vox ut venit ad auris, / obstipuerunt animi gelidusque per ima cucurrit / ossa tremor*) una principale di tono interrogativo. Tale intervento ha generato un altro mutamento rispetto a Virgilio: *quae* da nesso relativo diventa aggettivo interrogativo; inoltre, mentre nel modello la *vox* è quella dell'oracolo e il genitivo *vulgi* specifica *aures* (si tratta dei componenti del popolo greco, presi da terrore poichè uno tra di loro dovrà essere sacrificato), nel nuovo contesto appare più logico da un punto di vista concettuale che le *aures* siano quelle di Medea, che infatti al v. successivo dice in prima persona *obstipui*, e che *vulgi* specifichi il sostantivo *vox*: la “voce del popolo” cui Medea si riferirebbe sarebbe quella dei coreuti del secondo Coro, che con canti epitalamici annunciano le future nozze. Questo è uno dei casi più tipici di risegmentazione: per altri esempi, cf. *infra Appendice 5*.

Delle movenze simili a questo verso, che mostrano come l'imeneo giunto alle orecchie di Medea incrementi i suoi tormenti, sono già presenti in Sen. *Med.* 116 *occidimus, aures pepulit hymenaeus meas* e Ov. *Her.* 12, 137-41 *ut subito nostras Hymen cantatus ad aures / venit, et accenso lampades igne micant, / tibiaque effundit socialia carmina vobis, / at mihi funerea flebiliora tuba, / pertimui, nec adhuc tantum scelus esse putabam.*

v. 149 obstipui, | magnoque irarum fluctuat aestu

“Sono attonita, e fluttua nella grande vampa della sua ira”. Il secondo segmento deriva da *Aen.* 4, 532 [*saevit amor*] *magnoque irarum fluctuat aestu*, ovvero da soli due versi precedenti la fonte di *en, quid ago?* del v. 148. Tale contesto è in generale molto sfruttato nella *Medea* (cf. soprattutto il secondo Coro): si tratta dell'inquietudine cui è in preda Didone durante la notte prima del suicidio, paragonata per contrasto alla quiete della natura. Il soggetto *amor*, rimasto nella parte non utilizzata del verso, viene recuperato al verso successivo dall'*incipit* di *Geo.* 3, 259 (*durus amor*).

Quanto al primo segmento, esso è composto dalla sola forma verbale *obstipui*, che sarà stata suggerita dal seguito dell'emistichio componente la seconda parte del v. 148: *vulgi quae vox ut venit ad aures* (*Aen.* 2, 119), infatti, in Virgilio è seguito al v. 120 da *obstupere* [*amimi gelidusque per ima cucurrit*]. L'idea del ricorso al verbo *obstupesco* può dunque essere derivata da lì, e la trasformazione nella prima persona, richiesta dalla battuta di Medea in cui l'eroina parla di se stessa, trova fondamento in vari passi virgiliani in cui *obstipui* è presente a inizio esametro: *Aen.* 2, 560 *obstipui*; [*subiit cari genitoris imago*] (Enea inorridisce per la morte di Priamo); *Aen.* 2, 774 *obstipui*, [*steteruntque comae et vox faucibus haesit*] (Enea rimane attonito all'apparire dello spettro della moglie Creusa); *Aen.* 3, 48 *obstipui* [*steteruntque comae et vox faucibus haesit*] (Enea inorridisce di fronte alla visione di Polidoro tramutato in arbusto) e, infine, *Aen.* 3, 298 *obstipui*, [*miroque incensum pectus amore*] (Enea si stupisce alla notizia che Eleno, figlio di Priamo, è subentrato al trono di Pirro e ha sposato Andromaca). In tutti questi casi, il soggetto colto da stupore è sempre Enea, che parla in prima persona.

Il caso di *obstipui* è analogo a quello di *profuerit* del v. 11: *quid Syrtes aut Scylla mihi, quid vasta Charybdis* proseguiva in Virgilio al v. successivo con *profuit* (*Aen.* 7, 302-303); necessitando di un *incipit* di quattro sillabe, Osidio muta *profuit* in *profuerit*, comunque presente in un altro passo virgiliano (*Geo.* 1, 451). In entrambi i casi si tratta di una sorta di *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv.* 4, 5) che, anche se imperfetto, rende l'*incipit* del secondo verso come un prolungamento del primo. Ciò spiega il motivo per cui il centonatore, che di solito predilige associare due emistichi di lunghezza simile, in questo caso ne unisca due di dimensioni così disparate.

v. 150 *durus amor*; | *taedet caeli convexa tueri*

“l’amore spietato; ho in odio guardare la volta del cielo”. *Geo.* 3, 259 *durus amor*? [*Nempe abruptis turbata procellis*] + *Aen.* 4, 451 [*mortem orat*]; *taedet caeli convexa tueri*. Il primo segmento è tratto da un contesto che risulta particolarmente calzante con la battuta di Medea: per dare voce alla disperazione dell’eroina, che lamenta le condizioni in cui si ritrova a causa dell’amore per Giasone, Osidio allude a *Geo.* 3, 209-83 in cui il tema è, appunto, quello dell’amore, visto come una forza negativa che porta a degli effetti devastanti. In questo verso in particolare il riferimento è a Leandro, annegato nel Bosforo nel tentativo di raggiungere la sua amata Ero. L’*incipit* mediante *durus amor* può essere stato suggerito da *saevit amor* con cui ha avvio *Aen.* 4, 532, modello del verso precedente (v. 149). Il secondo segmento deriva da un contesto assai sottoposto al processo di dislocazione (cf. *supra comm. ad v.* 2): in seguito all’imperturbabilità di Enea di fronte alle ultime suppliche di Didone, la regina si risolve per il suicidio. Nel modello, *taedet* è riferito a Didone in terza persona; il fatto che l’accusativo della persona resti sottinteso permette a Osidio di utilizzare l’espressione in una battuta in cui Medea parla di sè in prima persona. Lo sfruttamento del sottinteso per riuscire a piegare il testo virgiliano al proprio scopo è una delle sottigliezze compositive spesso sfruttate da Osidio: per altri es., cf. *infra Appendice* 8. Tra quelli lì citati, uno dei casi più simili al nostro è quello del v. 36: *linquere* (sottint. *me*) *solam* viene reinterpretato nel centone come *linquere* (sottint. *eam*) *solam*.

v. 151 *quae potui, infelix! Quae meme in omnia verti*

“Quali cose ho potuto, infelice! Io che ho mutato me stessa in ogni cosa”. Il verso deriva interamente da *Aen.* 7, 309 *quae potui, infelix! Quae memet in omnia verti*. Il contesto è quello in cui Giunone, vedendo i Troiani rasserenati dopo lo scambio di doni con Latino, si adira ed esprime la propria indignazione per l’inutilità di tutte le strategie da lei tentate per mettere in difficoltà Enea, da cui ora la dea risulta vinta. Il passo è già comparso finora due volte: in una battuta di Medea ai vv. 10, 11, e nelle parole della *vox* al v. 104. Il senso di impotenza nonostante tutti i tentativi profusi si trasferisce benissimo sul caso di Medea che, infatti, in questa battuta sta per riproporre (vv. 154-59) il tema tipico dell’inutilità degli aiuti forniti a Giasone, già introdotto nel Prologo e ripreso nel primo Coro.

Come spesso accade (cf. *infra Appendice* 5), il taglio operato dal centonatore sul testo virgiliano trascina alcuni mutamenti. L’intero periodo cui il verso apparteneva è il seguente (7, 308-10): *ast ego, magna Iovis coniunx, nil relinquere inausum / quae potui infelix, quae memet in omnia verti, / vincor ab Aenea*. Nel contesto originario, i due *quae* erano pronomi relativi nom. sing. femm. che si ponevano sullo stesso piano; con il passaggio al contesto centonario, essi si dividono ed entrano a far parte di due periodi distinti, in cui il primo *quae*

assume la nuova funzione di pronome interrogativo. Ad un processo per certi tratti simile è sottoposto anche il *quae* del v. 148 (cf. *supra comm.*), e in generale è uno degli espedienti più semplici e più sfruttati dai centonatori quello consistente nell'appropriare dell'identità delle desinenze per utilizzare le medesime parole del modello, ma con funzioni differenti (cf. p.es. vv. 109-110).

A fronte del concordemente tradito *memet* dei mss virgiliani, il Salmasiano in questo verso tramanda *meme*. A differenza di *memet*, composto da una lunga e da una breve, *meme* consiste in due sillabe lunghe; poichè il seguente *in* è breve, per ottenere con il tradito *meme* un nuovo esametro corretto è necessario postulare una *correptio* in iato tra *-me* ed *in*.

v. 152 cui pecudum fibrae, caeli cui sidera parent

“a cui obbediscono le viscere degli animali e le stelle del cielo”. Il verso deriva interamente (cf. *supra comm. ad v. 1*) da *Aen.* 10, 176 *cui pecudum fibrae, caeli cui sidera parent*. Il contesto è quello del catalogo delle schiere etrusche alleate di Enea, e questo verso in particolare riguarda Asila, che viene scelto dal centonatore per le sue capacità di *hominum divuumque interpres* (*Aen.* 10, 175), utili per descrivere le doti magiche di Medea cui l'eroina accenna in questi versi. Affiancato al verso 151, il presente segmento contribuisce a creare una fluida sequenza di tre relative poste sullo stesso piano. L'emistichio *caeli cui sidera parent* compare anche in *Alceste* 55, riferito al dio Apollo, in una delle sezioni che condividono con la *Medea* un numero notevole di versi (*Alceste* 55-63). A proposito di questo fenomeno, cf. *supra comm. ad v. 12*.

v. 153 heu, Furiis incensa feror! | Stat gratia facti:

“ahimè, sono travolta in fiamme dalle Furie! Resta gratitudine per ciò che ho fatto”. *Aen.* 4, 376 (*heu Furiis incensa feror!*): [*nunc augur Apollo*] + *Aen.* 4, 539 [*et bene apud memores veteris*] *stat gratia facti*. Entrambi i segmenti sono tratti da contesti riguardanti l'indignazione di Didone per la partenza di Enea; lo stato d'animo della regina, caratterizzato da un misto d'ira e di orgoglio ferito, si trasferisce perfettamente su questa battuta di Medea, in cui l'eroina lamenta l'ingratitude con cui Giasone ripaga i favori da lei resi in passato.

v. 154 illum ego per flammas et mille sequentia tela

“io [l'ho sottratto alla morte] attraverso le fiamme e mille incalzanti dardi”. Ecco un altro segmento tratto per intero da un unico verso virgiliano (cf. *supra comm. ad v. 1*), come spesso accade in questa battuta di Medea (cf. versi 151, 152, 155, 157). La fonte è *Aen.* 6,

110 *illum ego per flammas et mille sequentia tela*, tratta dalla richiesta rivolta alla Sibilla da parte di Enea di accedere all'Acheronte per poter rivedere il padre Anchise (contesto cui Osidio ha già attinto per le parole di Creonte al v. 91). Nel passo virgiliano, il soggetto è dunque Enea, e *illum* si riferisce ad Anchise. Le parole di cui Medea si avvale per rammentare l'aiuto fornito a Giasone in passato rievocano l'immagine carica di *pietas* filiale del capo troiano che porta sulle spalle l'anziano genitore; attraverso l'associazione tra Enea e la donna colchica creata dal centonatore, gli atti di Medea vengono a configurarsi quali atti di *pietas*, e l'ingratitude di Giasone ne risulta aggravata. Nel contesto originario, il verso in analisi si completava al v. successivo (= 6, 111) con *eripui*; il centonatore in questo caso sceglie una soluzione analoga a quella del modello, completando il periodo al v. 156 con *eripui leto* (per cui cf. *infra comm. ad loc.*).

v. 155 per varios casus, per tot discrimina rerum

“attraverso sventure diverse, attraverso tante situazioni critiche”. La fonte è per intero (cf. *supra comm. ad v. 1*) *Aen. 1, 204 per varios casus, per tot discrimina rerum*. I due emistichi di cui il verso si compone sono utilizzati separatamente in altri due versi del centone: *per tot discrimina rerum* al v. 37, e *per varios casus* al v. 184. Per l'analisi del contesto e per l'uso del verso nei tre diversi passi della *Medea*, cf. *supra comm. ad v. 37*.

v. 156 eripui leto; fateor [me], l arma impia sumpsi

“l'ho sottratto alla morte; lo ammetto, ho impugnato armi empie”. *Aen. 2, 134 eripui, fateor, leto me [et vincula rupi] + Aen. 12, 31 [promissam] eripui [genero], arma impia sumpsi* (*eripui* è *vox communis*: cf. *supra comm. ad v. 2*). Nel primo caso, si tratta del discorso di Sinone, già incontrato più volte nel corso della *Medea*; soggetto di *eripui leto* è Sinone stesso, che racconta della sua fuga per sottrarsi alla morte sacrificale cui era stato destinato dall'oracolo. Nel secondo segmento il soggetto è Latino, e le armi sono da lui definite *impia* poichè sono state alzate contro i Troiani, protetti dal Fato. Le *arma impia* di cui parla Medea andranno invece riferite a quelle che l'eroina ha utilizzato per uccidere suo fratello, il cui delitto viene da lei spesso menzionato con un misto di ira e di rammarico.

Il primo segmento così come tradito dal Salmasiano presenta un ordine di parole differente rispetto a quello virgiliano: *eripui leto fateor me* invece di *eripui fateor leto me*. La presenza di *me*, inoltre, risulta problematica, dal momento che *eripui* ha già un compl. ogg. nell'*illum* del v. 154, e dunque non può più reggere *me*, suo compl. ogg. originario. Il pronome, inconciliabile sintatticamente con il periodo in cui si trova inserito, sembra una delle tipiche aggiunte della mano virgilianizzante che ha revisionato la *Medea* uniformandola

al modello, spesso anche a discapito del senso e della logica; come tale credo dunque che esso vada espunto. Quanto invece all'inversione, dal momento che il verso risulta metricamente regolare sia con l'ordine virgiliano che con quello tradito nel Salmasiano, è probabile che essa risalga ad un errore mnemonico dello stesso centonatore; considerando, inoltre, che il verbo *fateor* se considerato parte del secondo segmento aggiunge a questo maggiore completezza, l'inversione potrebbe essere persino considerata un'astuzia attuata di proposito dal centonatore al fine di creare un secondo segmento di più ampio respiro. Per questo mantengo l'ordine di S, e includo il presente caso nella quarta Appendice.

v. 157 sed quid ego haec autem nequiquam ingrata revolve?

“Ma perchè ora rinnovo inutilmente il ricordo di queste vicende ingrate?”. Altro verso centonario derivante per intero (cf. *supra comm. ad v. 1*) da un'unica fonte virgiliana: *Aen. 2, 101 sed quid ego haec autem nequiquam ingrata revolve?* Ritorna ancora una volta il discorso dell'ingannevole Sinone, già comparso in questa battuta di Medea nel primo segmento del v. 156. Qui il greco, dopo aver dato inizio al racconto dell'odio di Ulisse di cui egli è vittima, si ferma, definendo inutili le proprie parole alla luce del generale astio con cui i Troiani (cui è diretto il discorso) guardano ai Greci.

Il verso risulta tematicamente calzante con questo centone, in cui l'atto del *revolvere* e l'inutilità delle parole profuse per ricordare il passato, a fronte dell'ingratitude dell'amato, sono tra gli argomenti più presenti, riconducibili a quello più generale del lamento dell'eroina abbandonata (cf. *supra Prologo, Introduzione*): non a caso, il medesimo segmento è sfruttato ancora una volta al v. 222. Per lo sviluppo di un concetto analogo si vedano p. es. i vv. 13-15 *iussa aliena pati iterumque revolvere casus, / ire iterum in lacrimas: sed nullis ille movetur / fletibus* e 17-18 *oblitus famae melioris amantis / oblitus suae est; lacrimae volvuntur inanes*.

v. 158 quid loquor aut ubi sum? | Ictum iam foedus et omnes

“Perchè parlo, dove sono? Stabilito ormai è il patto, e tutte...”. *Aen. 4, 595 quid loquor aut ubi sum? [Quae mentem insania mutat?] + Aen. 12, 314 [o cohibete iras!] Ictum iam foedus et omnes*. Nel primo segmento Didone, vedendo partire definitivamente la flotta troiana, è colta da un impeto di follia d'amore mista a indignazione ed ira e scaglia su Enea la sua maledizione. Il profondo smarrimento si trasferisce su Medea, in cui esso è causato – come si capisce dal v. 158 – dall'aver udito le voci festanti del secondo Coro, annuncianti le nozze tra Giasone e Creusa. Nel secondo segmento, a parlare invece è Enea, che ricorda ai suoi il *foedus* secondo cui le sorti della guerra saranno affidate allo scontro singolo tra lui e

Turno. Nel nuovo contesto, il *foedus* diventa il vincolo d'amore tra Giasone e Creusa, che calpesta quello precedente tra Giasone e Medea, la cui rottura è un *leitmotiv* del lamento dell'eroina (cf. infatti anche vv. 16, 17 *inmitis rupta tyranni / foedera*). La parte finale del v. 158 prosegue al verso successivo in *enjambement* compositivo.

v. 159 compositae leges. | Credo, mea vulnera restant

“concordate [tutte] le condizioni. Credo che le mie ferite rimangano”. *Aen.* 12, 315 *compositae leges*; [*mihi ius cuncurrere soli*] + *Aen.* 10, 29 [*Tydides. Equidem*] *credo, mea vulnera restant*. Per il contesto del primo segmento, che prosegue in *enjambement* compositivo la coda del verso precedente, cf. *supra comm. ad v.* 158. Il secondo segmento è tratto dalle parole con cui Venere, durante il concilio degli dei, fa le sue rimostanze a Giove per l'imbaldanzire dei Rutuli sul campo di battaglia. In entrambi gli emistichi, il lessico di guerra viene mutato entro il nuovo contesto in lessico erotico: così è per le *leges*, che da condizioni belliche diventano le condizioni del patto d'amore tra Giasone e Creusa, e lo stesso vale per *vulnera*, che passano da concrete ferite sul campo di battaglia a ferite d'amore, secondo un *topos* ricorrente del lessico erotico.

v. 160 non hoc ista sibi tempus spectacula poscit

“Non è tempo questo per un tale spettacolo”. Il verso deriva interamente (cf. *supra comm. ad v.* 1) da *Aen.* 6, 37 *non hoc ista sibi tempus spectacula poscit*. La Sibilla, sorprendendo Enea nell'atto di ammirare le immagini incise nel tempio di Apollo, afferma che non è il momento opportuno per una cosa del genere, e lo incita a dare avvio al rito sacrificale. Nel contesto d'origine, *ista spectacula* si riferisce all'atto di rimirare le raffigurazioni. Nel nuovo contesto, il sostantivo *spectacula* assume un significato differente: la nutrice si riferisce all'immagine che ha in quell'istante di Medea che, pensando alle nuove nozze di Giasone, piange su se stessa e recrimina invano il passato. All'immobilità del pianto, la donna suggerisce infatti di sostituire la fuga: v. 163 *heu, fuge crudelis terras, fuge litus avarum!* Non preferibile poichè più macchinosa mi sembra la seconda interpretazione proposta da Lamacchia (Lam.², 182), secondo cui l'espressione significherebbe “non è il caso che tu te ne stia qua, spettatrice dei fatti che si svolgono”, in riferimento dunque alla scena delle nozze di Giasone e Creusa cui Medea assiste, e non a quella di se stessa in pianto che Medea offrirebbe alla Nutrice.

v. 161 sed cape dicta memor, duri solacia casus

“accetta, memore, queste parole, conforto della tua dura sorte”. Ecco l’ennesimo verso di questa Scena ricavato da un’unica fonte virgiliana (cf. *supra comm. ad v. 1*): *Aen. 6, 377 sed cape dicta memor, duri solacia casus*. Come nel caso del v. 160, si tratta anche questa volta di parole della Sibilla; in questo caso, la sacerdotessa si rivolge a Palinuro, il cui *durus casus* consiste nel non aver ancora ricevuto una degna sepoltura, e gli reca conforto assicurandogli che non solo riceverà in futuro un tumulo, ma darà anche il proprio nome alla terra che ospiterà il suo corpo.

Il verso, introducendo il concetto dei *solacia*, contribuisce a plasmare il personaggio della nutrice secondo il suo ruolo tipico di consolatrice.

Si noti in questo dialogo la particolare ricorrenza di versi ricalcati per intero da un unico verso virgiliano, e dell’uso della paratassi: entrambi questi fattori determinano il formarsi di una sintassi piana e scorrevole, priva di particolari scogli. Il medesimo verso compare utilizzato per intero anche in *Alcesta* 63, dove è rivolto ad Admeto da Apollo, che gli rivela la possibilità che qualcuno si sostituisca a lui nel destino di morte. Anche il v. 62 è tratto per intero da un’unica fonte, e precisamente dal verso virgiliano subito precedente (6, 377): ciò di solito è evitato nella tecnica centonaria. Cf. infatti a questo proposito quanto dice Ausonio (cf. *supra comm. ad v. 2*).

v. 162 sensibus hic imis | nostram nunc accipe mentem

“Ora accogli qui il mio consiglio nel profondo del cuore”. *Ecl. 3, 54 sensibus haec imis* [– *res est non parva – reponas*] + *Aen. 1, 676 [qua facere id possis,] nostram nunc accipe mentem*. Il primo segmento è tratto dalle parole con cui Dameta invita Palemone, giudice della sfida canora con Menalca, ad ascoltare i canti con particolare attenzione; il secondo appartiene invece all’esordio del discorso in cui Venere spiega a Cupido i dettagli del piano da lei escogitato per provocare l’innamoramento di Didone per Enea (cf. *supra comm. ad v. 49*, in cui l’emistichio è già stato sfruttato).

Il testo del Salmasiano nella prima parte del verso tramanda *hic*, diversamente dal virgiliano *haec*. Lo Hightius proponeva di ripristinare la lezione *haec*, intervento che tuttavia non ha avuto seguito, e che infatti non può essere accolto per una motivazione ben precisa: nella fonte, *haec*, riferito ai canti, era compl. ogg. di *reponas*. Quest’ultimo, in seguito all’operazione centonaria, è venuto meno, lasciando il proprio posto ad *accipe*, che però ha già il proprio compl. ogg. in *nostram mentem*. Non potendogli dare altra collocazione, Osidio ha corretto *haec* in *hic*: un intervento non molto invasivo che gli ha permesso di ripristinare la sintassi. Il percorso che ha condotto da *haec* a *hic* è dunque piuttosto cristallino, il che ci

permette di escludere che si tratti dell'errore di un copista o dello stesso centonatore. Per una rassegna completa dei mutamenti nella *Medea* rispetto a Virgilio, cf. *infra* Appendice 4.

v. 163 heu, fuge crudelis terras, fuge litus avarum!

“ahimè, fuggi da queste terre crudeli, fuggi da questa spiaggia rapace!”. La fonte è *Aen.* 3, 44 *heu, fuge crudelis terras, fuge litus avarum!*. Si tratta di Polidoro, cui la pioggia di dardi che l'ha ucciso ha attraversato il corpo per poi crescere, rendendolo simile a un arbusto. Le sue parole sono rivolte ad Enea, cui il giovane consiglia di fuggire al più presto da quella terra, definita *crudelis* e *avara* a causa della terribile pena a lui inflitta. La nutrice si appropria di queste parole, facendo suo l'invito a fuggire che era già tipico del suo personaggio nella *Medea* di Seneca (vv. 169, 172). L'episodio di Polidoro è particolarmente caro al centonatore, che lo disloca in vari punti della sua opera: lo abbiamo già incontrato al v. 119 del secondo Coro (*vox reddita fertur ad aures*), e lo ritroveremo ai vv. 386, 228 e 172 (cf. anche *obstipui* del v. 149, per cui però cf. *supra comm. ad loc.*).

v. 164 cara mihi nutrix, I claudit nos obice pontus

“nutrice a me cara, il mare ci chiude con una barriera”. *Aen.* 4, 634 [*Annam,*] *cara mihi nutrix, [huc siste sororem]* + *Aen.* 10, 377 [*ecce maris magna*] *claudit nos obice pontus*. Il primo emistichio, scelto chiaramente per la presenza della parola *nutrix*, nel modello è rivolto da Didone a Barce, nutrice di Sicheo, cui la regina, pochi istanti prima del suicidio, chiede di andare a chiamare la sorella Anna. Dopo la parentesi del secondo Coro e della prima Scena, nel dialogo con la nutrice ritorna la prevalenza del quarto libro, che era già il modello principale del Prologo e del primo Coro (a questo proposito cf. *supra* le introduzioni a tali sezioni). Il secondo segmento, proseguente al verso successivo in *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv.* 4-5), deriva invece dal discorso con cui il giovane Pallante, vedendo gli Arcadi cedere alla fuga, li incita a non arrendersi e a proseguire lo scontro con il nemico. Il centonatore attribuisce queste parole a Medea per ribadire anche davanti alla nutrice l'impossibilità, nonostante l'ordine impellente di Creonte, a mettersi in mare a causa dell'infuriare dell'inverno e del cattivo stato in cui versano le navi (cf. infatti vv. 80-81 *succurre relictæ, / dum pelago desaevit hiems* e 95-96 *quassataeque rates geminique sub ubere nati / et glacialis hiems aquilonibus asperat undas*).

v. 165 deest iam terra fugae, | rerum pars altera adempta est

“manca ormai terra per la fuga, l’altra parte del mondo ci è stata strappata”. *Aen.* 10, 378 *deest iam terra fugae*: [*pelagus Troiamne petamus?*] + *Aen.* 9, 131 [*nec spes ulla fugae*]: *rerum pars altera adempta est*. Il primo segmento è la prosecuzione in *enjambement* compositivo dell’*explicit* del v. 164: cf. dunque *supra comm. ad loc.* per il contesto. A renderlo calzante con questa parte del dialogo Medea/nutrice è l’area semantica della fuga, e in particolare dell’impossibilità della fuga, che fornisce il materiale verbale adatto per una replica alle parole della nutrice del v. 163 (*heu, fuge crudelis terras, fuge litus avarum*); non è un caso, infatti, che proprio *fugae* sia *vox communis* (cf. *supra comm. ad vv.* 2, 26) tra i due emistichi componenti questo verso: ciò significa che è quello l’elemento chiave su cui si è focalizzata la scelta del centonatore. Il secondo segmento è tratto da un verso il cui *incipit* è già stato sfruttato nel centone (v. 94), non a caso ancora una volta in una battuta di Medea il cui tema è l’impraticabilità del mare, e dunque l’impossibilità della fuga (vv. 93-96 *hospitio prohibemur harenae, / nec spes ulla fugae, nulla hinc exire potestas / quassataeque rates geminique sub ubere nati / et glacialis hiems aquilonibus asperat undas*). Anche contesto centonario e contesto virgiliano sono legati da una stretta analogia tematica: nel nono libro si tratta, infatti, di Turno, che interpreta la trasformazione delle navi troiane in ninfe come un presagio favorevole ai Rutuli: egli ritiene che ciò sia causa per i nemici dell’impossibilità di un’eventuale fuga via mare (*pars altera* indica infatti il mare, in contrapposizione alla terra).

v. 166 haec gener atque socer patriaque excedere suadet

“a questo mi esortano genero e suocero: ad andarmene dalla patria”. *Aen.* 7, 317 *haec gener atque socer* [*coeant mercede suorum*] + *Aen.* 1, 357 [*tum celerare fugam*] *patriaque excedere suadet* (*suadit* tradito da **S** invece di *suadet* è un tipico scambio tra *e* ed *i* frequente nel Salmasiano. Per altri casi, cf. Lam.¹, 262). Il primo segmento è tratto ancora una volta dal discorso indignato di Giunone, da cui è già stato tolto il v. 151 di questa stessa scena, sempre per una battuta di Medea (*quae potui, infelix! Quae meme in omnia verti*, cf. *supra comm. ad loc.* Cf. anche 7, 302-303 = Hos. Get. 10, 11; 7, 318 = Hos. Get. 104 *et al.*). La seconda fonte, che si allinea attraverso il segmento che rimane inutilizzato a quelle del v. 165 per la presenza dell’area semantica della fuga, è tratta invece dalle parole con cui il defunto Sicheo, apparso in sogno a Didone, le rivela di essere stato assassinato da Pigmalione e la incita ad andarsene da quella terra.

Nel primo segmento, nel modello è tradito *haec*, aggettivo riferito a *mercede*, il prezzo in sangue che Giunone chiede che i Troiani debbano pagare in cambio del loro futuro glorioso nel Lazio. Tutti i mss virgiliani tramandano *haec*, ad eccezione di **M**, che presenta la lezione *at*. In questo punto, il Salmasiano ha invece *haec*, corretto nel virgiliano *haec* da tutti gli

editori. L'unico tentativo di difesa risale a un articolo di Lamacchia (Lam.¹, 270), secondo cui sarebbe "più logico pensare che Osidio stesso abbia mutato l'*hac* di Virgilio, che nel nuovo testo sarebbe stato un riempitivo accanto a *patriaque*, in *haec* che diventava oggetto di *suadet*, coordinato al secondo oggetto: *excedere patria*". La studiosa tuttavia nell'edizione cambia opinione e preferisce correggere in *hac*.

Il senso tornerebbe sia con un *hac* riferito a *patriaque* ("genero e suocero mi esortano ad andarmene da questa terra"), sia con un *haec* prolettico di *patriaque excedere* ("a questo mi esortano genero e suocero: ad andarmene dalla patria"). Nel caso in cui fosse stato *hac* il testo originario, e *haec* fosse dunque dovuto alla mano di un copista, saremmo di fronte ad un caso di singolare controtendenza: quale tipica della tradizione della *Medea* si contraddistingue infatti una marcata tendenza da parte dei copisti a revisionare e correggere meccanicamente il testo del centone seguendo Virgilio, anche a discapito della sintassi e della logica del nuovo testo. Risulta pertanto molto difficile correggere *haec* in *hac* pensando che *haec* sia entrato a testo per mano del copista.

D'altra parte, anche l'attribuzione di *haec* al centonatore non è una soluzione priva di problemi: l'*usus* di Osidio dimostra infatti che egli ricorre alla modifica del testo virgiliano solo nei casi eccezionali in cui esso risulta del tutto inadattabile per la sintassi, per il senso o per la metrica. Esiste, tuttavia, una minoranza di casi che attestano il fenomeno per cui, anche a fronte di un testo virgiliano perfettamente adattabile a quello centonario, il Salmasiano tramanda una lezione differente, anch'essa altrettanto consona al nuovo contesto (si veda *memet/meme* del v. 151 e, in più, *Appendice 12*).

Credo che questi casi vadano trattati in modo omogeneo, seguendo un metodo comune. La scelta che si pone è quella tra un revisionismo virgilianizzante (tipico soprattutto della critica testuale centonaria del XIX secolo) che ripristini il testo del modello laddove una modifica ad esso non risulti giustificata da buone ragioni o, al contrario, la conservazione del testo tradito, quale prodotto genuino ma imperfetto dal punto di vista della tecnica centonaria. Tra le due vie preferisco seguire la seconda, che mi sembra restituire maggiormente al testo centonario una sua individualità letteraria rispetto alla fonte. Per questo motivo, a differenza dell'edizione di Lamacchia, che stampa il testo tradito al v. 151 (*meme*), ma predilige invece la correzione secondo Virgilio al v. 166, scelgo in entrambi i casi il testo tradito dal Salmasiano.

v. 167 tu ne cede malis, sed contra audentior ito

"tu non cedere alle sciagure, ma, al contrario, procedi con più audacia". La fonte è unica (cf. *supra comm. ad v. 1*): *Aen.* 6, 95 *tu ne cede malis, sed contra audentior ito*. Si tratta delle parole con cui la Sibilla, dopo aver vaticinato a Enea guerre sanguinose che dovrà affrontare

una volta giunto nel Lazio, lo incita a non arrendersi e a proseguire, prospettandogli la salvezza finale. Venuto meno *qua te fortuna sinet* (*Aen.* 6, 96) cui il comparativo *audentior* era connesso, le parole della nutrice saranno da intendersi come un invito a procedere con audacia maggiore di volta in volta, nonostante le sciagure che Medea dovrà via via subire.

v. 168 et quocumque modo fugias<que> ferasque laborem

“e in qualunque modo tu fugga e sopporti sventure”. Altra fonte unica (cf. *supra comm. ad v.* 1): *Aen.* 3, 459 *et quo quemque modo fugiasque ferasque laborem*. Il verso era parte, nel modello, del seguente periodo, in cui Eleno preannunciava a Enea il suo incontro con la Sibilla, e le indicazioni che la sacerdotessa gli avrebbe fornito (vv. 458-60): *illa tibi Italiae populos venturaque bella / et quo quemque modo fugiasque ferasque laborem / expediet, cursusque dabit venerata secundos*. La sostituzione di *expediet...* con *tu modo posce veniam* rende necessaria una modifica del testo virgiliano per ristabilire il senso, e il centonatore trova una soluzione nella semplice correzione di *quo quemque* in *quocumque*. Piccole arguzie di questo tipo si trovano nella tecnica centonaria; la casistica completa della *Medea* è racchiusa *infra* in *Appendice 4*. Nel testo del Salmasiano manca il *que* enclitico del virgiliano *fugiasque*, il che determina la mancanza di una sillaba nel quarto piede. Nella *Medea* non mancano versi ipometri (cf. *infra* *Appendice 2*), la cui causa tuttavia in genere è l'imperfetto assemblaggio di due emistichi. Poichè il presente verso centonario è composto da un unico verso virgiliano, la mancanza non può essere imputata all'operazione di sutura; si tratterà dunque in questo caso di una semplice svista, a proposito della quale non è possibile dire con certezza se sia da attribuire al copista o allo stesso centonatore.

v. 169 tu modo posce deos veniam, | tu munera supplex

“tu chiedi soltanto il favore degli dei, tu, supplice, [offri] doni”. *Aen.* 4, 50 *tu modo posce deos veniam, [sacrisque litatis]* + *Geo.* 4, 534 *[exitium miserere apibus.] Tu munera supplex*. Il primo segmento è tratto dalle parole con cui Anna cerca di convincere Didone a cedere alla passione per Enea; tale passo è già comparso nel centone (cf. vv. 81, 95, 98), e in generale è ampiamente coinvolto nel processo di dislocazione, fornendo sempre materia per plasmare discorsi di carattere persuasivo. Anche il secondo segmento è tratto da un contesto assai sottoposto a dislocazione, ovvero la *fabula Aristaei*, che costituisce la sezione delle *Georgiche* in assoluto più presente nella *Medea*. Qui in particolare a parlare è Cirene, che suggerisce ad Aristeo gli atti rituali che egli dovrà praticare per stornare l'ira delle ninfe Napee. La nutrice si serve di queste parole per suggerire a Medea un atteggiamento dimesso, cui l'eroina contrapporrà invece la nota vendetta.

In questo verso compare l'avverbio *modo*, presente anche nel verso subito precedente. La ripetizione di una medesima parola in versi adiacenti è un tratto tipico dei centoni e, come altri espedienti compositivi (per cui cf. *Prefazione*, parr. 3.2 e 3.3), costituisce una spia del modo di procedere dei centonatori: essi si servono delle parole come puntelli, per trovare un *trait d'union* tra i versi. A volte sono sufficienti anche solo due sinonimi (come per il v. 107, cf. *comm. ad loc.*) o due termini assonanti perchè nasca l'idea dell'associazione di due determinati emistichi.

v. 170 *tende petens pacem | causasque innecte morandi*

“offri [doni] chiedendo la pace, e intessi pretesti d'indugio”. *Geo.* 4, 535 *tende petens pacem*, [*et facilis venerare Napaeas*] + *Aen.* 4, 51 [*indulge hospitio*] *causasque innecte morandi*. Entrambi gli emistichi sono collegati al verso precedente da forti legami: il primo è il proseguimento in *enjambement* compositivo della parte finale del v. 169 (cf. *comm. ad loc.* per il contesto), e il secondo è tratto dal medesimo discorso di Anna da cui proviene la parte iniziale di tale verso. Inoltre, il primo emistichio di 4, 51 è già stato sfruttato al v. 89 della *Medea*; l'utilizzo a distanza di entrambi i segmenti componenti uno stesso verso virgiliano è una delle strategie messe in atto dal centonatore per sfruttare al massimo un determinato contesto, evitando tuttavia che ciò risulti troppo evidente (cf. *supra comm. ad v.* 89). Il verbo *morandi* nel passaggio dal modello al centone subisce un mutamento di prospettiva: mentre in Virgilio Didone deve intrecciare scuse affinché Enea indugi più a lungo a Cartagine, in Osidio è Medea stessa a voler restare altro tempo a Corinto, ed è dunque per se stessa che deve trovare buoni pretesti.

Nei vv. 169-70 i tre imperativi *posce*, *tende* e *innecte* sono legati tramite coordinazione; la paratassi, che contribuisce a creare in questi versi un periodare piano, privo di particolari scogli, è in generale preferita dai centonatori all'ipotassi.

v. 171 *carminibus | forsán miserós meliora sequuntur*

“con gli incantesimi: forse una sorte migliore tocca agli infelici”. Il primo segmento, pur non essendo legato da *enjambement* compositivo al verso precedente, è composto da una sola parola: ciò costituisce un'eccezione rispetto all'*usus* di Osidio (cf. *supra comm. ad v.* 82 e *infra Appendice 14*). Vi sono due fonti possibili per *carminibus* nella medesima posizione incipitaria: *Ecl.* 8, 70 *carminibus* [*Circe socios mutavit Ulixi*] e *Geo.* 2, 394 *carminibus* [*patriis lancesque et liba feremus*]. Tra le due si segnala soprattutto la prima, per due motivi, di cui il primo di carattere semantico: in tale passo, il significato del termine *carmen* è quello di “incantesimo” (a differenza di *Geo.* 2, 394, in cui i *carmina* sono i canti in onore a Bacco),

esattamente come nel verso centonario, in cui la nutrice fa riferimento infatti alle doti magiche di Medea (cf. vv. 172-77) e incita l'eroina a farne uso. In generale, tutta la battuta di Alfesibeo dei vv. 64-109 riguarda i riti magici realizzati da una donna al fine di richiamare a sè il promesso sposo Dafni, e in particolare al v. 70 il riferimento è a Circe, che “con i suoi incantesimi” trasformò in animali alcuni compagni di Ulisse (allusione a *Od.* 10, 237): contesto virgiliano e centonario sono legati dunque da una stretta analogia situazionale. La seconda motivazione si radica, invece, nell'ambito della tecnica centonaria: molti altri versi della medesima battuta di Alfesibeo si trovano ad essere dislocati proprio in questi stessi versi finali del dialogo tra Medea e la nutrice (Hos. Get. 174, 176, 177). Ciò costituisce una spia del fatto che Osidio avesse bene in mente tale passo, e che l'avesse eletto a contestoguida per la conclusione della seconda Scena.

Il secondo segmento deriva da *Aen.* 12, 153 [*perge: decet.*] *Forsan miseros meliora sequuntur*. Il contesto è quello delle parole che Giunone rivolge a Giuturna per incitarla ad attuare qualche stratagemma che possa favorire Turno; è a lui e al suo seguito che la dea pensa quando parla di *miseros*. A fronte del virgiliano *sequuntur*, S riporta la lezione *secuntur*, che quasi tutti gli editori correggono secondo il modello; l'unica eccezione è Lamacchia che, seguendo uno spunto di Burman (che nel commento correggeva in *sequuntur* ma a testo stampava *sequuntur*), stampa *sequuntur*, secondo l'altra grafia, presente anche al v. 371. Di fatto, entrambi i tempi verbali potrebbero essere calzanti in questo contesto; *sequuntur* si riferirebbe a un momento futuro, successivo ai tentativi di procrastinazione che la nutrice sta consigliando a Medea, mentre il presente *secuntur* (o *sequuntur*) conferirebbe alla frase un tono più gnomico. Questo caso si iscrive dunque al gruppo minoritario delle modifiche non necessarie al testo virgiliano, allineandosi a *meme/memet* del v. 151 e a *haec/hac* del v. 166, in cui sia la lezione virgiliana sia quella del Salmasiano, da essa differente, sarebbero teoricamente adatte al contesto centonario; in queste situazioni, per i motivi chiariti al v. 166, *comm. ad loc.*, adottato il criterio omogeneo della scelta della lezione tradita dal Salmasiano. Quanto alla scelta tra le due varianti grafiche *secuntur* e *sequuntur*, propendo per *sequuntur* al fine di uniformare questo verso al caso di Hos. Get. 371 in cui, a fronte di una tradizione virgiliana divisa tra *sequuntur* (M) e *secuntur* (cett.), il testo del Salmasiano presenta *sequuntur*. Per un caso analogo di alternanza tra futuro e presente cf. v. 389 (*cadent/cadunt*).

v. 172 nunc oblita mihi tot carmina, | vox faucibus haesit

“ora ho dimenticato tanti incantesimi, la voce mi si è bloccata nella gola”. *Ecl.* 9, 53 *nunc oblita mihi tot carmina*, [*vox quoque Moerim*] + *Aen.* 2, 774 [*obstipui, steteruntque comae et*] *vox faucibus haesit* (= *Aen.* 3, 48), oppure 4, 280 [*arrectaeque horrore comae et*]

vox faucibus haesit (= 12, 868). Il primo segmento è tratto da una battuta in cui Meri ricorda con nostalgia i tempi in cui trascorreva le giornate cantando, in contrapposizione al presente, in cui non solo ha dimenticato i canti, ma ha persino perso la voce; *carmina*, attraverso un lieve slittamento semantico, passa dal significato di “canti” a quello di “incantesimi”, esattamente come al v. 24.

Il secondo segmento ha due fonti potenziali (2, 774 e 4, 280), ripetute esse stesse due volte in Virgilio; si tratta quindi di una clausola tipica, che il centonatore probabilmente aveva bene nell’orecchio (il verso *arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit* non a caso compare per intero anche al v. 316). D’altra parte, anche gli altri due versi (2, 774 e 3, 48) erano ben conosciuti da Osidio, che infatti pone *obstipui* come *incipit* del v. 149 (cf. *comm. ad loc.* per i relativi contesti). Nel caso di 4, 280 e di 12, 868 si tratta rispettivamente di Enea, atterrito dall’apparizione di Mercurio, e di Turno, spaventato dall’apparizione della Furia sotto forma di uccello.

Anche in questo caso è possibile riconoscere alcune astuzie di arte compositiva con cui il centonatore si è aiutato per associare versi che potessero risultare ben coesi: si tratta del sostantivo *vox* quale *vox communis* (cf. *supra comm. ad vv.* 2, 26) e della ripetizione in due versi attigui del termine *carmen* (cf. v. 171, *carminibus*, ma anche v. 174, *carmina*). La ripetizione della medesima parola è caratteristica tipica dei testi centonari: cf. *supra comm. ad v.* 4 (*labores/labori*).

Nel primo segmento, **S** tramanda *non*, a differenza del virgiliano *nunc*. Tuttavia si tratta di un’evidente svista (corretta infatti da tutti gli editori), dal momento che una negazione in tale punto sarebbe in contrasto logico con quanto viene espresso nei vv. 172, 173: qui infatti Medea ritrae se stessa in uno stato di momentaneo abbandono e di stordimento che la rende dimenticare dei suoi incantesimi.

Il v. 172 è uno dei versi della *Medea* che risultano ipermetri, per i quali non mancano mai tentativi di correzione ad opera degli editori e commentatori dei secoli passati (cf. in questo caso *carmina nunc oblita mihi, vox faucibus haesit* del Burman, e *nunc oblita mihi tot carmina faucibus haerent* del Canal). Bisogna notare tuttavia che, come ai vv. 6, 64, 65 e 83, risultanti ipermetri o ipometri, anche in questo caso la difficoltà cade esattamente in corrispondenza della sutura, il che permette di attribuire l’anomalia a un errore nella tecnica centonaria. Omogeneamente ai versi succitati, mantengo dunque il testo tradito, in base alle argomentazioni fornite *supra, comm. ad v.* 65.

v. 173 mens immota manet | et caeco carpitur igni

“la mente resta immobile, e viene consumata da un fuoco occulto”. *Aen.* 4, 449 *mens immota manet, [lacrimae voluntur inanes]* + *Aen.* 4, 2 *[vulnus alit venis] et caeco carpitur*

igni. Nel modello, il primo segmento si riferisce a Enea, che rimane imperturbabile di fronte alle suppliche di Didone riportate da Anna, mentre nel secondo si tratta di Didone, presa da passione per Enea: *ignis* passa dunque dal fuoco d'amore a quello dell'ira. Il sostantivo *mens* si trova ad essere soggetto dell'intero verso, che viene costruito tramite coordinazione dei due emistichi.

La seconda metà di 4, 449 (*lacrimae voluntur inanes*) è già stata sfruttata al v. 18, nel monologo iniziale di Medea: l'utilizzo dei due emistichi componenti un determinato verso in posizioni distanti, ma sempre in battute del medesimo personaggio è una delle astuzie di questo centonatore (cf. *supra comm. ad v. 89*).

v. 174 carmina vel caelo possunt deducere lunam

“gli incantesimi possono persino trarre la luna dal cielo”. Come spesso accade in questa Scena, il verso ha un'unica fonte (cf. *supra comm. ad v. 1* per questo fenomeno): *Ecl. 8, 69 carmina vel caelo possunt deducere lunam*. Si tratta ancora una volta della battuta di Alfesibeo, da cui il centonatore trae vario materiale per dare forma all'ultima parte del dialogo Medea/Nutrice. Del contesto e della particolare presenza dell'ottava *Ecloga* nella *Medea* si è già parlato a proposito di *carminibus* del v. 171: cf. *supra comm. ad loc.* Si noti la presenza ripetuta del sostantivo *carmen* nel senso di “incantesimo, formula magica” tra i vv. 171, 172, 174 e 177: quello della magia è uno dei temi-guida attorno a cui è costruito l'ultimo scambio di battute di questa Scena.

v. 175 sistere aquam fluviis, | deducere montibus ornos

“fermare l'acqua dei fiumi, trarre gli orni giù dai monti”. *Aen. 4, 489 sistere aquam fluviis [et vertere sidera retro] + Ecl. 6, 71 [cantando rigidas] deducere montibus ornos*. Il modello “esatto” per il secondo segmento è senza dubbio il verso delle *Bucoliche*, ma è necessario tuttavia notare anche l'estrema somiglianza con *Aen. 4, 491 [sub pedibus terram et] descendere montibus ornos*, a soli due versi di distanza dalla fonte del primo segmento: sarà stato questo verso a fare da spunto per l'inserzione di tale *explicit*. La seconda parte di 4, 489 è già stata sfruttata al v. 62, in una battuta di Creonte; il contesto è quello del dialogo tra Anna e Didone, in cui la regina descrive alla sorella i poteri di una maga indicatale dalla gente massila, tra cui appunto quello di *sistere aquam fluviis*. Questo segmento si allinea dunque a quelli precedenti per analogia tematica, attraverso il motivo-conduttore della magia. Anche il secondo segmento è tratto da un contesto non nuovo alle orecchie del lettore della *Medea*: si tratta dei versi riguardanti Lino, da cui Osidio ha già tratto l'emistichio *divino carmine pastor* del v. 132 del secondo Coro. Qui in particolare Lino sta parlando della

siringa data dalle Muse a Esiodo, con cui il poeta “traeva gli orni giù dai monti”. Si noti come in generale capitò sempre più frequentemente di imbattersi in versi già parzialmente utilizzati nel corso dell’opera: ciò permette di individuare con maggiore chiarezza le sezioni di testo probabilmente scelte preventivamente dal centonatore come fonti principali da cui trarre il proprio materiale.

v. 176 *has herbas atque haec Ponto mihi lecta venena*

“queste erbe e questi veleni raccolti nel Ponto me li [diede egli stesso]”. Ancora una volta in questa Scena il verso è tratto da un unico modello virgiliano, ovvero *Ecl.* 8, 95 *has herbas atque haec Ponto mihi lecta venena*. Il contesto è quello in generale più sfruttato nella parte finale del dialogo tra Medea e la nutrice, cioè la battuta di Alfesibeo in cui viene narrato il rito magico che una donna fa per riachiamare a sé l’amato Dafni (cf. *supra comm. ad v.* 171); torna dunque ancora una volta il *leitmotiv* della magia, in un verso che risulta particolarmente adatto al contesto della *Medea* per il duplice riferimento al Ponto e ai *venena*. Si noti il prosieguito al v. successivo tramite *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv.* 4-5).

v. 177 *ipse dedit [mihi]: | nihil ille deos, nil carmina curat*

“egli stesso [me li diede]: egli non si cura nè degli dei, nè degli incantesimi”. *Ecl.* 8, 95 *ipse dedit [Moeris; nascuntur plurima Ponto]* + *Ecl.* 8, 103 *[adgrediar;] nihil ille deos, nihil carmina curat*. Al v. 177 culmina con due occorrenze e poi si conclude la fitta serie di riferimenti alla battuta di Alfesibeo dell’ottava *Ecloga*, modello principale della parte conclusiva di questa Scena (cf. *supra comm. ad v.* 171). Il primo segmento è il proseguimento in *enjambement* compositivo del v. 176 (cf. *ad loc.* per il contesto); il secondo, riferito a Dafni nel modello, tratta il tema dell’inamovibilità e dell’atteggiamento quasi sprezzante dell’amato, particolarmente calzante entro la cornice del lamento dell’eroina abbandonata (per cui cf. *supra Prologo, Introduzione*), e infatti già sviluppato da Medea (cf. per es. vv. 14, 15 *sed nullis ille movetur / fletibus*). Dopo *dedit*, il Salmasiano riporta *mihi*, che tuttavia deve essere entrato erroneamente a testo a partire dal *mihi* del v. precedente.

Si noti come, venuto meno *Moeris* del modello, inadatto al nuovo contesto, rimanga come sogg. *ipse*, che andrà riferito a Giasone. Per la particolare ricorrenza del termine *carmen* in questi vv., cf. *comm. ad vv.* 171, 172, 174.

v. 178 *quid struis? Aut qua spe inimica in gente moraris?*

“Che cosa trami? O con quale speranza ti attardi tra gente nemica?”. *Aen.* 4, 235 *quid struit? Aut qua spe inimica in gente moratur?*. La fonte è un unico verso virgiliano: lo iato tra *spe* e *inimica* risale dunque già al modello. Il contesto è quello delle parole con cui Giove ordina a Mercurio di recarsi da Enea per sollecitarne la partenza da Cartagine: soggetto dei virgiliani *struit* e *moratur* è dunque il capo troiano. Il Salmasiano presenta in luogo di tali verbi rispettivamente *stabis* e *moraris*; il passaggio dalla terza alla seconda persona è perfettamente comprensibile, dal momento che la nutrice si sta riferendo direttamente a Medea, ed è una delle piccole modifiche lecite entro la tecnica centonaria (Osidio stesso si avvale della medesima licenza al v. 69, dove muta *minetur* in *mineris*). Meno comprensibile è invece il percorso che avrebbe indotto il centonatore, di solito molto parco nelle correzioni a Virgilio, a mutare *struit* in *stabis*: non solo il futuro non è in linea con il presente di *moraris*, ma anche il senso di *stare* in questo contesto è molto più debole rispetto a quello di *struere*: l’atto del “tramare qualcosa” è esattamente ciò che affiora nell’animo di Medea in questo punto della vicenda. Inoltre, lasciando *stabis*, gli infiniti *invadere*, *versare* e *occumbere* dei vv. 179-80 rimarrebbero sospesi: per questi motivi credo dunque che *stabis* si possa attribuire plausibilmente a un errore di tradizione, e correggere quindi in *struis*.

v. 179 *aut pugnam aut aliquid iam dudum invadere magnum*

“già da tempo (tramo di) intraprendere una battaglia o qualcosa di grande”. *Aen.* 9, 186 *aut pugnam aut aliquid iam dudum invadere magnum*. Il contesto è quello dell’episodio di Eurialo e Niso, una delle sezioni virgiliane più care a Osidio; qui, Niso sta esponendo all’amico il proprio piano. Nel modello, l’infinito *invadere* dipendeva da *mens agitat* del verso 187: il periodo completo è infatti *aut pugnam aut aliquid iam dudum invadere magnum / mens agitat mihi, nec placida contenta quiete est*. Venuto meno questo, *invadere* trova una nuova spiegazione nello *struis* di Hos. Get. 178 (per cui cf. *comm. ad loc.* Per il fenomeno della “risegmentazione” si veda invece *infra Appendice 5*). Oltre che alquanto arbitraria, non è dunque necessaria l’integrazione di *mens agitat* proposta dal Burman e accolta dal Baehrens, che tra l’altro costringe poi a completare il verso con un’ulteriore integrazione. In generale, per l’arbitrarietà da cui sono affette molto spesso le integrazioni proposte dai primi editori della *Medea*, cf. *supra comm. ad v.* 65. Si noti anche l’uso metaforico del lessico della battaglia, che nel modello era usato in senso proprio: per altri casi simili cf. *infra, Appendice 6*.

v. 180 seu versare dolos seu certae occumbere morti

“o macchinare inganni, o andare incontro a morte sicura”. *Aen.* 2, 62 *seu versare dolos seu certae occumbere morti*. La lezione *dolos* del Salmasiano coincide con **ΜϣΠ₅ω** (*periit in P*), contro *dolo* di **RP₅^{corr}b?dgw**: questo esempio si aggiunge dunque alla casistica della corrispondenza di **S** con **M** raccolta da Lam.¹ 272 (cf. *supra comm. ad v.* 1). Il contesto, particolarmente sfruttato nella *Medea* (cf. vv. 82, 83, 148 e prima Scena, *Introduzione*), è quello dell’episodio di Sinone, il greco che con l’inganno e l’astuzia riuscì a convincere i Troiani a trasportare il cavallo di legno entro le mura di Troia. Analogamente all’infinito del verso precedente (cf. *comm. ad v.* 179), anche *versare* e *occumbere*, venuto meno *paratus* (2, 61-62 *...fidens animi atque in utrumque paratus, / seu versare dolos seu certae occumbere morti*), vanno ricollegati a *quid struis* del v. 178. La seconda parte del verso compare anche nel centone *Alceste* (v. 99), nel punto in cui Admeto riferisce ad Alceste il responso dell’oracolo: sacrificare un’altra vita o, appunto, “andare incontro a morte sicura”.

Con il riferimento alla sfera semantica del *dolus* offerta dall’episodio di Sinone e calzante perfettamente con il personaggio di Medea, la seconda Scena si conclude con un tono minaccioso che prelude enigmaticamente alla vendetta, e che pone questa chiusa in linea con quelle del Prologo (v. 24 *haut impune quidem, si quid mea carmina possunt!*) e del primo Coro (vv. 50-51 *vaginaque eripe ferrum / ferroque averte dolorem!*).

TERZA SCENA (vv. 181-283)

Introduzione

La terza Scena, avente come oggetto lo scontro verbale tra Medea e Giasone, costituisce il fulcro dell’opera di Osidio non solo dal punto di vista concettuale, ma anche da un punto di vista “numerico”: con i suoi 136 versi, essa risulta infatti la Scena cui il centonatore ha dedicato più spazio in assoluto. Una particolare attenzione all’incontro-scontro tra i due protagonisti era propria già della *Medea* di Euripide, in cui tuttavia i due personaggi venivano fatti incontrare due volte, di cui la seconda era funzionale alla consegna da parte di Medea dei doni fatali per Creusa, che invece nella terza Scena del centone non compaiono. La scelta di un’unica Scena centrale dedicata ai due personaggi (salvo chiaramente lo scambio di battute nel finale della tragedia) corrisponde d’altra parte alla soluzione compositiva adottata da Seneca, la cui *Medea* è stata infatti riconosciuta quale modello strutturale seguito nelle grandi linee da Osidio.

Come nel caso della prima Scena (Creonte-Medea), anche qui il contenuto globale si allinea con quello tradizionale: Medea, adirata per l’abbandono subito, rinfaccia a Giasone

tutti gli aiuti avuti da lei in passato, e di contro Giasone (cui Osidio concede molte meno battute ed argomentazioni) allontana da sè le responsabilità per le azioni sanguinarie attuate da Medea per salvarlo, e anzi le definisce prodotto di una *dementia* da cui l'eroina è stata colta (Hos. Get. 261-65).

Osidio non tralascia due temi che erano fondamentali nell'opera euripidea come in quella senecana: il resoconto dettagliato fatto da Medea delle prove imposte a Giasone da Eeta (Hos. Get. 224-37; 250-57), utile a mettere in risalto il ruolo da lei avuto nell'impresa argonautica, e la richiesta avanzata da Medea a Giasone riguardo alla sorte dei figli (per cui cf. *infra comm. ad v.* 197).

Le prove superate da Giasone grazie a Medea, consistenti com'è noto nell'aggiungere i tori dagli zoccoli di bronzo, nel seminare i denti di serpente uccidendo poi i guerrieri da essi nati, e infine nell'addormentare il mostruoso custode del vello, già elementi fondanti dell'argomentazione della Medea di Euripide e di Seneca (cf. rispettivamente vv. 476-87 e vv. 465-76), nel centone diventano un vero e proprio *leitmotiv*.

La stessa ricorrenza quasi ossessiva di tale tema si nota anche nella dodicesima delle *Eroidi* di Ovidio (cf. vv. 15-18; 39-50; 93-108; 163-64; 195-96), nella quale già altre volte abbiamo sottolineato delle movenze simili alla *Medea* centonaria. In questo caso specifico, una presenza così massiccia di tale tematica trova le sue ragioni nella lettura in chiave elegiaca che viene data del personaggio di Medea nelle due opere; ricordiamo infatti che quella di Osidio, analogamente a quella delle *Eroidi*, almeno in questa prima parte dell'opera, è soprattutto una Medea-eroina abbandonata, che si esprime attraverso il lamento per gli oltraggi subiti e per i pericoli corsi invano per l'amato (per il concetto di reinterpretazione in chiave elegiaca dei personaggi centonari cf. anche le *Introduzioni* al Prologo e alla prima Scena). E' comprensibile dunque come la serie di prove che Giasone ha superato grazie a Medea sia uno degli argomenti più confacenti al personaggio, in quanto tipico appunto del lamento dell'eroina abbandonata. (Per il medesimo tema nelle *Metamorfosi* di Ovidio si veda invece la sezione 7, 104-58). Allo stesso tema sono riconducibili anche il ricordo dell'uccisione di Pelia (Hos. Get. 252; Ov. *Her.* 12, 129-30; in più cf. Ov. *Met.* 7, 297-353) e del fratello Absirto (Hos. Get. 220-21; 260; 282; Ov. *Her.* 12, 113-16; 160).

Anche in questa Scena è possibile ricostruire alcuni personaggi- e contesti-guida con cui il centonatore si è aiutato per plasmare i propri personaggi. Per il *Satelles*, che tra l'altro accanto all'ombra di Absirto è una delle innovazioni introdotte da Osidio rispetto alla tradizione, il centonatore ha selezionato una serie di passi in cui viene descritto lo sconvolgimento degli elementi naturali, che qui in modo suggestivo accompagna l'entrata in scena di Medea (cf. Hos. Get. 186, 187, 188, 189, 190). Molto particolare è poi la tipologia di fonti che viene scelta per la battuta iniziale in cui Giasone si rivolge ai suoi *viri*: si tratta infatti di discorsi di incoraggiamento di un capo ai propri uomini (Turno ai vv. 181, 185,

Enea ai vv. 182, 184), alternati con passi il cui tema è l'approdo a una nuova patria dopo lunghe peregrinazioni (v. 182, 183, e inoltre cf. più avanti vv. 248, 272); tali fonti permettono di inquadrare Giasone in una prospettiva diversa rispetto a quella solitamente abbracciata nelle altre parti del centone: non più Giasone-amante crudele e traditore, bensì Giasone-capo spedizione. Al suo ruolo usuale egli torna invece nelle battute successive, in cui la sua impassibilità di fronte alle suppliche di Medea viene resa soprattutto attraverso le parole di Enea al momento dell'abbandono di Didone nel quarto libro dell'*Eneide*.

All'astuzia dell'utilizzo di più personaggi-guida il centonatore è ricorso anche nel caso di Medea, di cui ha potuto sottolineare così diverse sfaccettature: in lei, al lato dell'eroina abbandonata costruita sulla Didone del quarto libro (vv. 199, 205, 210, 211, 212, 244-45, 273, 279) si alterna infatti il lato "nero" plasmato da Osidio mediante il ricorso alla figura di Alletto (vv. 191, 192, 250, 253). A questi due modelli principali si alternano inoltre altri personaggi-guida minori quali Creusa, moglie di Enea, (vv. 195, 195a, 202, 243, 275, 280), la Sibilla (vv. 204, 271, 275, 246), e infine Giunone indispettita per i successi dei Troiani.

Per le fatiche imposte da Eeta a Giasone, sicuramente una delle sfide più ardue per il centonatore, molto del materiale è tratto dalle *Georgiche*, in cui è stato più facile trovare passi in cui si parlasse – anche se in contesti del tutto diversi – degli animali e degli oggetti coinvolti nelle prove: così, i tori di Eeta spiranti fuoco prendono forma nel centone grazie al ricorso alla sezione delle *Georgiche* riguardante l'allevamento dei buoi (v. 224) e a quella in cui viene descritto il toro da soma (vv. 251, 276), mentre il mostruoso serpente che custodisce il vello, grazie ad alcuni serpenti cui si accenna per vari motivi nelle *Georgiche* (cf. *infra* per i dettagli). Ma l'astuzia più grande del centonatore risiede senza dubbio in questo caso nel ricorso ad un punto delle *Georgiche* in cui, seppure per pochi versi, l'argomento è esattamente quello delle prove affrontate da Giasone per volere di Eeta, che nei vv. 226, 255 e 256 hanno fornito ad Osidio la terminologia precisa per la non semplice descrizione di tale frangente.

Infine, un'astuzia più macroscopica è individuabile ancora più a monte, ovvero nella selezione da parte del centonatore soprattutto di fonti dialogate, che sono di grande aiuto nella costruzione del dialogo diretto e, in alcuni punti, serrato, tra Medea e Giasone. A questo proposito si nota una netta prevalenza di discorsi tra dei, tratti soprattutto dal concilio del decimo libro dell'*Eneide*; alcuni esempi tratti da tale contesto e da altri dialoghi tra celesti sono ai vv. 192, 194 (Venere-Cupido); 194 (Giove-Giunone); 214, 223, 240 (Venere-Giove); 215, 254 (Venere-Nettuno); 241 (Giunone-Eolo); 262-65, 269 (Venere-Giunone); 269 (Vulcano-Venere).

v. 181 quod votis optastis, adest: | timor omnis abesto

“ciò che avete chiesto con preghiere, è qui: si allontanano ogni timore”. *Aen.* 10, 279 *quod votis optastis adest*, [*perfringere dextra*] + *Aen.* 11, 14 [*maxima res effecta, viri;*] *timor omnis abesto*. Il primo segmento è tratto dalle parole con cui Turno, vedendo giungere Enea insieme ai suoi uomini, avvertiti dell’assedio rutulo dalle navi mutate in ninfe, esorta i compagni a respingere lo sbarco; il secondo è tratto invece dai versi in cui Enea, dopo aver allestito un trofeo con le armi di Mezenzio, incita i suoi ad affrontare con coraggio ciò che resta della battaglia. Si tratta dunque in entrambi i casi di parole di incoraggiamento rivolte da un capo ai propri uomini, esattamente come nel testo centonario, in cui, come si capisce dall’intera battuta dei vv. 181-185, Giasone si rivolge ai suoi *viri* (v. 185) per comunicare loro che la terra in cui si trovano potrà finalmente essere la nuova patria. Dietro ai due emistichi si riconosce dunque una precisa scelta del centonatore, basata sull’analogia situazionale tra contesto virgiliano e contesto centonario.

v. 182 hic domus, hic patria est, | nullum maris aequor arandum

“qui è la casa, qui è la patria, non bisogna solcare nessuna distesa di mare”. *Aen.* 7, 122 *hic domus, haec patria est*. [*Genitor mihi talia namque*] + *Aen.* 3, 495 [*vobis parta quies;*] *nullum maris aequor arandum* (cf. anche v. 248, ancora una volta detto da Giasone). Come nel caso del v. 181, anche qui alla base della scelta dei due emistichi si riconosce il criterio dell’analogia situazionale tra contesto d’origine e contesto centonario: in entrambi i versi, infatti, il tema è quello dell’approdo ad una nuova patria dopo tante peregrinazioni. Sia in *Aen.* 7, 122 che in *Aen.* 3, 495 si tratta di parole di Enea: nel primo caso, egli si rivolge ai propri compagni per annunciare loro che, come egli ha potuto comprendere dalla frase pronunciata da Iulo (7, 116), la terra in cui si trovano è finalmente la patria a lungo cercata; nel secondo, invece, Enea si sta congedando da Andromaca ed Eleno, e paragona con amarezza la propria sorte che lo costringe ancora a vagare a quella loro, che li vede finalmente stabiliti in una nuova terra. Il concetto del tanto desiderato insediarsi in un luogo dopo lunghi viaggi e pericoli si addice perfettamente a Giasone che si rivolge ai propri *viri*. Il fatto che si parli di una terra in cui finalmente insediarsi dopo tante peripezie (vv. 183-84 *tandem tellure potiti / per varios casus*), della necessità non più esistente di solcare il mare (v. 182 *nullum maris aequor arandum*) e, infine, della possibilità di sciogliere la tensione e di darsi alle danze (vv. 183 *solvite corde metum*; 184-85 *bene gestis corpora rebus / procure, viri; iuvat indulgere choreis*) fa pensare a un Giasone in veste di comandante (come Enea in 7, 122) che si rivolge a degli uomini che fino a quel momento hanno condiviso con lui viaggi e pericoli: ciò porta a identificare i *viri* con gli Argonauti. Questi versi pronunciati da Giasone rientrano infatti tra le argomentazioni a favore dell’attribuzione ad un gruppo di

Argonauti del secondo e del terzo Coro, per i motivi illustrati nell'*Introduzione* al secondo Coro. Riese correggeva il secondo *hic* in *haec*, sulla base della maggioranza della tradizione virgiliana; il fatto che **c** testimoni anche la circolazione della variante *hic* rende tuttavia la correzione non necessaria.

v. 183 solvite corde metum | tandem tellure potiti

“allontanate la paura dal cuore, ottenuta finalmente una terra”. *Aen.* 1, 562 *solvite corde metum*, [*Teucri, secludite curas*] + *Aen.* 3, 278 [*ergo insperata*] *tandem tellure potiti*. Anche questi due emistichi partecipano alla sfera semantica dello sciogliersi della tensione grazie all’approdo ad una terra dopo tanto vagare, già propria dei vv. 181, 182 (cf. *comm. ad loc.*): prosegue dunque il criterio selezionatore spesso sfruttato da Osidio dell’analogia situazionale tra contesto virgiliano e centonario, che traccia tra i due testi una fitta rete di richiami e allusioni. Nel primo emistichio si tratta di Didone che, rivolgendosi ai Troiani da poco approdati a Cartagine e timorosi riguardo alla propria sorte in quella terra, li rassicura e offre loro ospitalità; nel secondo a parlare invece è Enea, che racconta di quando con i suoi uomini, dopo essersi imbattuto nelle terribili Arpie e dopo una lunga fuga, giunse finalmente in un’altra terra dove dispose rituali di purificazione e ludi sacri. Il secondo contesto è coinvolto nell’astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v. 2*): si noti infatti che nel corso delle scene precedenti si sono già incontrati i vv. 3, 279 (Hos. Get. 108); 3, 283 (Hos. Get. 11) e 3, 285 (Hos. Get. 96).

v. 184 per varios casus. | Bene gestis corpora rebus

“fra sventure diverse. Condotta felicemente al termine l’impresa, [prendetevi cura dei] vostri corpi”. *Aen.* 1, 204 *per varios casus*, [*per tot discrimina rerum*] + *Aen.* 9, 157 [*quod superest, laeti*] *bene gestis corpora rebus*. Questo verso dà un’ulteriore conferma del fatto che gli emistichi componenti la battuta di Giasone dei vv. 181-85 sono stati volontariamente tratti per analogia situazionale da discorsi di esortazione e di incoraggiamento di un capo ai propri uomini: qui infatti si tratta nel primo caso di Enea che, cogliendo i compagni nello sconforto, li incita a proseguire il viaggio verso il Lazio, e nel secondo di Turno, che invita i suoi a godere del successo ottenuto e a riposarsi in attesa del successivo scontro. Il primo segmento appartiene a un verso particolarmente sfruttato nella *Medea*, probabilmente per via dell’alta adattabilità dell’area semantica dei *varios casus* etro il nuovo contesto: si veda v. 37, e *comm. ad loc.*; il secondo prosegue al v. 185 in *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv. 4-5*).

v. 185 procurete, viri: | iuvat indulgere choreis

“prendetevi cura [dei vostri corpi], o uomini: giova dedicarsi alle danze”. *Aen.* 9, 158 *procurete, viri, [et pugnam sperate parari]* + *Aen.* 9, 615 [*desidia cordi,*] *iuuat indulgere choreis*. Il primo segmento prosegue in *enjambement* compositivo il v. 184: per il contesto dunque cf. *supra comm. ad loc.* Il secondo è tratto invece dal discorso carico di insulti che Numano, sposo della sorella minore di Turno, rivolge ai Troiani, accusandoli di mollezze tra cui appunto quella di indulgere alle danze. Nel nuovo contesto, *choreis* perde la sfumatura negativa che aveva nel modello e si riferisce alle danze festanti in occasione delle nozze tra Giasone e Creusa.

v. 186 unde tremor terris? Qua vi maria alta tumescunt?

“da dove proviene il tremore della terra? Per quale forza i profondi mari si gonfiano?”. La fonte è un unico verso, ovvero *Geo.* 2, 479 *unde tremor terris, qua vi maria alta tumescunt*, la cui lezione *tumescunt* presente in **S** appare anche in **n**, contro *tumescant* del resto della tradizione. L’incontro tra Medea e Giasone, oggetto di questa terza Scena e fulcro, con i 103 versi che occupa, dell’intero centone, è preceduto dallo sconvolgersi degli elementi della natura, inquietante presagio; ne veniamo a conoscenza attraverso gli occhi della guardia di Giasone, cui Osidio dà voce servendosi del passo del secondo libro delle *Georgiche* in cui il poeta si rivolge alle Muse chiedendo loro di indicargli le cause dei fenomeni naturali. Quella che nel modello era un’interrogativa indiretta dipendente da *monstrent* del v. 477, nel centone si scinde in due interrogative dirette. Il medesimo contesto ritorna anche al v. 187, basato su *Geo.* 2, 481.

v. 187 quid tantum Oceano properant se tingere soles?

“perchè i soli si affrettano tanto a bagnarsi nell’Oceano?”. Il verso è tratto per intero da *Geo.* 2, 481 *quid tantum Oceano properant se tingere soles* (= *Aen.* 1, 745). Per il contesto, cf. *supra comm. ad v.* 186. Il Salmasiano tramanda la lezione *properant*, coincidente con quella dei mss virgiliani; il congiuntivo, motivato nella fonte dall’interrogativa indiretta in cui il verbo è inserito, risulta tuttavia fuori luogo entro l’interrogativa diretta del nuovo contesto, e oltretutto non è allineato con l’indicativo *tumescunt* del verso precedente. Già il Canal (seguito poi da Lamacchia e da Salanitro) correggeva in *properant*, soluzione buona su due fronti: da un lato sotto il profilo dell’*usus* di Osidio, che testimonia che, laddove il testo centonario può essere reso grammaticalmente corretto grazie a una piccola modifica alla fonte, questa viene attuata (cf. *infra Appendice 4*). Dall’altro, sotto il profilo dell’*usus*

dei copisti che ci hanno restituito la *Medea*, da cui traspare la presenza di mani fortemente “virgilianizzanti”, delle quali *properent* potrebbe essere un prodotto.

vv. 188-90 nescio quid certum est: | in nubem cogitur aer. / Aspice convexo nutantem pondere mundum / et fratris radiis obnoxia surgere Luna

“non so cos’è certo: l’aria si addensa in nubi. / Guarda la terra ondeggiante nella sua convessa mole / e la Luna sorgere soggetta ai raggi del fratello”. Hos. Get. 188 = *Ecl.* 8, 107 *nescio quid certest*, [et Hylax in limine latrat] + *Aen.* 5, 20 [consurgunt venti, atque] in *nubem cogitur aer*. Con il primo segmento ritornano non solo l’ecloga in generale più presente in questo centone, ma anche la battuta finale di Alfesibeo avente come oggetto il rito magico, particolarmente sfruttata nei versi finali della seconda Scena (cf. vv. 171-177 e *comm. ad loc.* per un commento più dettagliato). La lezione *certum est* del Salmasiano, contro *certest* / *certe est* / *certi est* dei mss virgiliani (rispettivamente: *certest* **Pa**; *certe est* **MP²a¹**; *certi est* **M¹**) è testimoniata anche da Fulg. 84, 6, e può quindi essere mantenuta. Il secondo segmento, tratto da un contesto già incontrato nella *Medea* (cf. v. 53), viene scelto evidentemente per l’adattabilità dell’argomento al tema sviluppato in questa battuta del *Satelles*: nel passo virgiliano si tratta infatti della descrizione delle condizioni meteorologiche sfavorevoli che costringono i Troiani a cambiare rotta, perfetta per plasmare l’immagine del turbamento della natura che precede lo scontro verbale tra Giasone e Medea.

Il tema del mutarsi della natura è alla base anche della fonte del v. 189, ovvero *Ecl.* 4, 50 *aspice convexo nutantem pondere mundum*, l’unico verso della quarta ecloga sfruttato in questo centone, scelto dunque in base al criterio dell’analogia situazionale che lo porta ad allinearsi ai tre vv. precedenti. In questo caso, nel modello si tratta di mutamenti positivi di una natura in tripudio per l’avvento del *puer*.

Il tema della natura viene mantenuto anche nel verso conclusivo della battuta (v. 190, da *Geo.* 1, 396 *nec fratris radiis obnoxia surgere Luna* – cf. schol. Stat. *Theb.* 10, 146 per *et* in luogo di *nec*), ricavato dalla sezione del primo libro delle *Georgiche* in cui vengono trattati i segni del bel tempo. Nel complesso, i vv. 186-190 sono dunque un buon esempio dell’astuzia compositiva dell’analogia situazionale, di cui il nostro centonatore si avvale molto spesso per garantire fluidità e coerenza ai propri versi.

Il v. 190 così come tradito in **S** è sintatticamente problematico: il nominativo *obnoxia Luna* e l’infinito *surgere* sono, infatti, difficilmente conciliabili con il v. 199. Gli edd. tuttavia mantengono a testo entrambi, senza esprimere segni di disagio. L’unica giustificazione possibile mi sembra essere l’inf. narrativo (di cui un altro es. al v. 125), che però esprime durata nel passato, e quindi si amalgama male con l’imperativo *aspice* e in generale con tutta la battuta del *satelles*, che è la descrizione immediata di fenomeni che egli

vede verificarsi in quell'esatto istante. Canal provò infatti a trasporre il verso prima del v. 188, soluzione con cui il testo scorrerebbe benissimo: l'inf. dipenderebbe da *properant*, e il sorgere della luna si troverebbe subito di seguito al tramonto del sole. Si tratterebbe, tuttavia, di un intervento piuttosto invasivo, che preferisco segnalare in apparato. Non escluderei, infatti, che il testo a noi giunto fosse il risultato di una "virgilianizzazione" particolarmente forte, che non ci consente più di ricostruire il testo centonario che dietro ad esso si cela.

v. 191 *Media fert tristis sucos, l nigrisque infecta venenis*

"Medea, imbevuta di neri veleni, porta amari succhi". Le due fonti principali sono *Geo.* 2, 126 *Media fert tristis sucos [tardumque saporem]* + *Aen.* 7, 341 [*exim Gorgoneis Allecto infecta venenis*]. A queste si aggiunge inoltre *Aen.* 4, 514 [*pubentes herbae*] *nigri [cum lacte] veneni* per la presenza del nesso *nigrum venenum* (cf. *Ov. Met.* 1, 444 e 2, 198). Per un esempio di analoga tecnica compositiva cf. v. 54, dove anche in questo caso il verso è dato dall'unione di tre segmenti. Quanto ai relativi contesti, in *Geo.* 2, 126 si tratta della descrizione della varietà delle terre, e in particolare della Media, produttrice di erbe magiche, in *Aen.* 7, 341 del ritratto di Allecto, ampiamente dislocato nella prima Scena, e infine in *Aen.* 4, 514 del rito magico eseguito da Didone di fronte alla pira.

Il verso risulta ipermetro per l'eccedere di un piede. La soluzione al problema è stata vista dai primi studiosi della *Medea* nell'espunzione (cf. Lam.¹, p. 265): Wakker, Meyer, Regel e Schenkl espunsero *Media*, considerandola meccanica aggiunta suggerita o dalla rubrica "M" che si trova poco dopo, o dal passo stesso delle *Georgiche*, mentre Burman, Baehrens e Riese, seguiti da Salanitro, preferirono considerare interpolazione *nigrisque*, in quanto assente in *Aen.* 7, 514. Vi sono, tuttavia, delle motivazioni che rendono difficili entrambe le proposte: espungendo *Media*, bisognerebbe presupporre che Ovidio abbia utilizzato la prima fonte (*Geo.* 2, 126) a partire non dall'inizio verso, bensì saltando la prima parola. Questo tipo di taglio tuttavia sarebbe in controtendenza rispetto all'*usus* del centonatore, che ad esso ricorre molto difficilmente: l'unico esempio in questi primi 191 versi è quello del v. 164, che però non potrebbe costituire un parallelo per il nostro caso, perchè la parola incipitaria che viene tagliata è *Annam* – nome proprio la cui esclusione è chiaramente motivata dalla sua inadattabilità entro il mito di Medea –, e inoltre perchè il verso viene fatto iniziare con il bisillabo *cara*. Un altro esempio è quello del v. 353, in cui viene omissa l'incipitario *inice*; anche questo caso, tuttavia, non costituisce un buon parallelo: è chiaro, infatti, che lì il taglio è effettuato eccezionalmente al fine del recupero dell'inciso *namque potes*, che costituisce in un certo senso un'unità a sè stante, che giustifica dunque l'anomalia. In aggiunta bisogna considerare che, volendo espungere *Media*, si

escluderebbe dal testo proprio il sostantivo che può costituire una variante del nome della protagonista del nostro centone (cf. Lam.¹, p. 265).

D'altra parte, anche l'altra espunzione proposta non sarebbe priva di problemi: il fatto che *nigrisque* non sia presente nei due versi che costituiscono le fonti principali, e che il nesso *nigrum venenum* sia sì attestato in un altro verso virgiliano, ma in un caso diverso, rende difficile la sua espunzione. Sarebbe assai arduo, infatti, considerare *nigrisque* interpolazione della mano di un copista, quando svariati esempi dimostrano che, al contrario, le mani correttrici della *Medea* si caratterizzano per una marcata tendenza ad una sistematica revisione "virgilianizzante" del testo del centone che porta al riavvicinamento e non, come sarebbe nel nostro caso, alla differenziazione rispetto al modello.

Non essendoci argomentazioni dirimenti nè per l'una nè per l'altra espunzione, mi sembra che la soluzione più appetibile e meno affetta da arbitrarietà sia quella di lasciare a testo entrambi i sostantivi, e di iscrivere il v. 191 nel gruppo dei versi della *Medea* che risultano ipermetri (si veda *infra* Appendice 2 per la casistica completa).

v. 192 quo thalamum eripiat | atque ossibus implicet ignem

"per impedire le nozze e infondere fuoco nelle ossa". *Aen.* 7, 388 *quo thalamum eripiat* [*Teucris taedasque moretur*] + *Aen.* 1, 660 [*incendat reginam*] *atque ossibus implicet ignem*. Entrambi i versi provengono da contesti particolarmente sfruttati nella *Medea*: nel primo segmento si tratta dell'invasamento di Amata provocato da Alletto (il soggetto di *quo thalamum eripiat* è proprio Amata, che nasconde la figlia nei boschi per impedire il matrimonio con Enea), per cui cf. anche Hos. Get. 145 e la prima Scena per il ritratto di Alletto; nel secondo si tratta invece dello stratagemma macchinato da Venere per favorire l'innamoramento di Didone ed Enea grazie all'intervento di Cupido, soggetto della frase originale (cf. anche Hos. Get. 3, 49, 61, 98, 122, 162, 194, 358, 448). Per l'espedito compositivo della "dislocazione" in cui questi due contesti sono coinvolti cf. *comm. ad v.* 2.

v. 193 fare age, quid venias, iam <i>stinc et comprime gressum

"orsù, di' già da lì perchè vieni, e fermati". Il verso è tratto da un'unica fonte: *Aen.* 6, 389 *fare age, quid venias, iam istinc et comprime gressus*. Anche questo contesto, come i due del v. 192, è molto caro al centonatore: si tratta del dialogo tra Caronte ed Enea, di cui abbiamo già incontrato i vv. 397, 399 e 405. Per la prima frase che Giasone rivolge a Medea intimandole di fermarsi, Osidio si serve delle parole cariche di diffidenza che Caronte indirizza ad Enea vedendolo comparire vivo e armato sulle rive dell'Acheronte. Il carattere

di minaccia che Enea costituisce per Caronte si riflette dunque su Medea, il cui aspetto ostile è sottolineato attraverso il riferimento a tale contesto.

In questo punto, il Salmasiano riporta la lezione erronea *sting*; **M**, che è il ms virgiliano con la cui tradizione **S** presenta il più alto numero di corrispondenze (cf. *comm. ad v. 1*, e *infra Appendice 7*), prima della correzione tramanda anch'esso una lezione erronea, che risulta molto simile a quella di **S**: si tratta di *stinc*. Questo caso va dunque ad aggiungersi alla rassegna delle corrispondenze tra **S** e **M** di Lam.¹ 272, e rispetto agli altri casi risulta particolarmente significativo in quanto si tratta di una corrispondenza in errore.

v. 194 ad te confugio, | precibusque inflectere nostris

“a te ricorro, e tu piegati alle mie preghiere”. Ha qui inizio la *captatio benevolentiae* che Medea rivolge a Giasone al fine di ottenere almeno per i figli la revoca dell'esilio (cf. v. 197). Le due fonti del verso sono *Aen. 1, 666 ad te confugio [et supplex tua numina posco]* e *Aen. 12, 800 [desine iam tandem] precibusque inflectere nostris*, entrambe già sfruttate nel centone: il primo segmento di 1, 666 compare al v. 3, nella preghiera rivolta da Medea a Giunone, mentre l'*incipit* di 12, 800 al v. 100, nelle parole di Creonte a Medea (cf. v. 3 e v. 100 per i relativi contesti; in entrambi i casi si tratta di dialoghi fra dei). Per la ripetizione di un medesimo segmento nel corso di uno stesso centone cf. *comm. ad v. 2*, e per l'utilizzo a distanza dei due emistichi componenti un verso cf. *comm. ad v. 89*.

v. 195 o dulcis coniunx, non haec sine numine divum

“o dolce sposo, ciò [avviene] non senza il volere degli dei”. La fonte è unica: *Aen. 2, 777 o dulcis coniunx? non haec sine numine divum*. Nel centone, il vocativo *o dulcis coniunx* che nel passo virgiliano apparteneva all'interrogativa del verso precedente (v. 776 *quid tantum insano iuvat indulgere dolori*) viene inglobato nella frase del v. 777. Si tratta di un altro esempio del fenomeno della “risegmentazione”, per cui cf. *infra Appendice 5*. Quanto al contesto, si tratta delle parole con cui lo spettro di Creusa incita Enea a proseguire il suo viaggio senza di lei, secondo il disegno del Fato. *Haec*, che nel modello si riferiva agli eventi che hanno portato alla separazione di Creusa da Enea, nel nuovo contesto si riferisce presumibilmente all'abbandono di Giasone e a tutte le relative conseguenze. Il fatto che Medea definisca ciò come voluto dagli dei rientra nel registro di *captatio benevolentiae* di cui si colora il primo tentativo di approccio a Giasone.

v. 195 a, 196 eveniunt. | Tanta meae si te ceperunt taedia laudis

“accadono. Se tanto ti è venuta in odio la mia fama”. *Aen.* 2, 778 *eveniunt*; [*nec te comitem hinc portare Creusam*] + *Geo.* 4, 332 *tanta meae si te ceperunt taedia laudis*. Il primo segmento prosegue in *enjambement* compositivo il v. 195 (cf. *comm. ad loc.* per il contesto), mentre il secondo è tratto dalle parole cariche di disperazione che Aristeo rivolge alla madre Cirene dopo aver perso le api (sull’importanza della *fabula Aristaei* nella *Medea* di Osidio cf. *comm. ad v.* 83).

Il manoscritto Salmasiano riporta questi due segmenti su un’unica riga, come se essi fossero parte di uno stesso verso; ciò tuttavia costituirebbe un’eccezione sia dal punto di vista metrico che da quello della tecnica compositiva, considerando che si tratterebbe dell’unione di un segmento di una singola parola con un intero verso di Virgilio. A parte Riese, che stampava il verso così come tradito da **S**, senza apporre nessuna modifica, i primi editori della *Medea* ricercavano la risoluzione al problema nell’espunzione: Baehrens espungeva *eveniunt*, mentre Burman (seguito più di recente da Salanitro), espungeva *tanta meae*, considerandolo interpolato. Lamacchia in uno dei suoi articoli (Lam.³, p. 202) propone altre due possibili soluzioni: 1) leggere il verso così come tradito da **S** secondo una cadenza ritmica; 2) separare *eveniunt* dal resto, e considerarlo *tibicen* (come già Regel 1866, p. 7 e Schenkl 1888, *Praef.*, p. 551, 1). La lettura ritmica comporterebbe una serie di problemi di cui si è già discusso (cf. *comm. ad vv.* 6, 65), che la rendono una soluzione non condivisibile; buona è invece l’ipotesi del *tibicen* (di seguito adottata da Lam. nell’edizione), che rende non necessario il ricorso all’espunzione. 14 casi dimostrano infatti come l’utilizzo di versi incompiuti sia un fenomeno ampiamente attestato anche nei centoni: tra questi, 9 erano *tibicines* anche in Virgilio (*Medea* v. 103, 204, 254, 335, 348, 402, 456; *De Ecclesia* 103; *De alea* 39), mentre 5 sono tratti da versi virgiliani completi (*Medea* 398; *De alea* 63, 83, 98, 101). Lamacchia indica come parallelo per il nostro verso il caso dei vv. 254-255, in cui **S** riporta il *tibicen* del v. 254 sulla stessa linea del v. 255, come se essi costituissero un unico verso. A questo propongo di aggiungere il caso del *tibicen* del v. 348, tradito unitamente al v. 347.

La presenza ampiamente attestata di versi incompleti nella produzione centonaria, e in particolare di *tibicines* che nel modello erano parte di versi completi, fanno pensare che si tratti di un tratto per così dire di stile, di un tentativo intenzionale da parte dei centonatori di imitare una caratteristica tipica del modello virgiliano. Alla luce di questi dati, segnalo che il v. 195 a, che stampo dunque separatamente, andrebbe aggiunto alla rassegna di Born 1931.

v. 197 hos cape fatorum comites, his moenia quaere!

“prendi costoro come compagni della tua sorte, cerca per essi delle mura”. Il verso è tratto per intero da *Aen.* 2, 294 *hos cape fatorum comites, his moenia quaere*: Ettore appare ad Enea e, affidandogli i Penati, lo incita a cercare per essi una nuova patria. Nel nuovo contesto, *hos* si riferisce ai due figli di Giasone e di Medea: una richiesta simile veniva rivolta da Medea a Creonte in *Sen. Med.* 282-83 (Me: *supplex recedens illud extremum precor, / ne culpa natos matris trahat*), e veniva accettata (v. 284 Cr: *vade: hos paterno ut genitor excipiam sinu*). Più avanti tuttavia Medea stessa prega Giasone di poter portare i figli con sè in esilio (*Sen. Med.* vv. 541-43 *liberos tandem fugae / habere comites liceat in quorum sinu / lacrimas profundam. te novi nati manent* – si noti l'utilizzo del sostantivo *comes* sia qui sia nel nostro verso centonario), richiesta che tuttavia Giasone dice di non poter esaudire poichè essi sono la sua ragione di vita (vv. 545-49 *pietas vietat: namque istud ut possim pati, / non ipse memet cogat et rex et socer. / haec causa vitae est, hoc perusti pectoris / curis levamen. spiritu citius queam carere, membris, luce*). Nella *Medea* senecana, la *pietas* di Giasone verso i figli è presentata infatti come la ragione per cui egli accetta suo malgrado di abbandonare Medea, sottomettendosi alla volontà del *tyrannos* Creonte (cf. vv. 437-43).

Totalmente diverso è invece l'atteggiamento nei confronti dei figli del Giasone centonario, che resta impassibile di fronte alla supplica di Medea a che almeno ad essi venga risparmiato l'esilio. Quanto alla *Medea* euripidea, in essa i figli sono condannati all'esilio al pari della madre, come nel nostro centone (*Eur. Med.* 273, 353).

v. 198 non fugis hinc praeceps, dum praecipitare potestas

“non fuggi di qui a precipizio, finchè hai la possibilità di precipitarti”. La fonte è un unico verso: *Aen.* 4, 565 *non fugis hinc praeceps, dum praecipitare potestas*. Il verso è tratto da uno dei contesti molto cari a Osidio, di cui si è già parlato nel corso della prima Scena (cf. vv. 59, 89, e comm. *ad loc.*): si tratta del discorso con cui Mercurio sorprende Enea nel sonno e gli intima di lasciare al più presto Cartagine. L'intero verso compare in contesto simile anche in *Hippod.* 52, in una sezione che condivide con la *Medea* un cospicuo numero di segmenti virgiliani (si tratta del dialogo Pelope/Enomao: cf. *Hippod.* 45-61).

v. 199 iam propiore die? I nescis, heu perdita, nescis

“giacchè ormai il giorno si avvicina? Non sai ahimè, sventurata, non sai”. *Aen.* 6, 51 *iam propiore dei. [cessas in vota precesque] + Aen.* 4, 541 *[invisam accipiet?] nescis, heu perdita, necdum*. Il primo segmento è tratto dalla descrizione dell'invasamento della Sibilla,

mentre il secondo dal frangente in cui Didone, affranta per l'abbandono di Enea, valuta tutte le alternative che le sono rimaste.

Entrambi presentano un problema testuale: per *nescis/necdum* del secondo segmento cf. *supra comm. ad v. 44*. Quanto invece al primo emistichio, esso è tradito in **S** *propiora die*. L'aggettivo, corrotto anche in parte della tradizione virgiliana (*propiorae* **M**, corr. **M**¹; *propiore* **γ**, corr. **γ**¹), è facilmente correggibile in *propiore*; il sostantivo invece è più problematico. Lasciando la lezione tradita da **S**, si avrebbe l'ablativo assoluto *iam propiore die*; il senso sarebbe molto pertinente entro il contesto centonario: Giasone starebbe consigliando a Medea di fuggire "essendo il giorno già piuttosto vicino" (Lam.¹, p. 269 "giacchè ormai il giorno si avvicina"), il che sarebbe perfettamente coerente con quanto detto da Creonte, che al termine della prima Scena intimava a Medea di partire prima dell'aurora (vv. 102-103 *si te his adtigerit terris Aurora morantem / unum pro multis dabitur caput*). Ciò implicherebbe tuttavia una modifica al modello virgiliano, la cui corrispondente lezione tradita dalla maggioranza dei mss è *dei*. E' per questo motivo che quasi tutti gli editori della *Medea* (Burman, Baehrens, Riese, Salanitro) propendono per *deo*, che rispetto a *die* avrebbe il vantaggio di essere tradito da una minoranza di codici virgiliani *recentiores*, ovvero **cekrv**. Anche in questo caso si tratterebbe di un ablativo assoluto, e il senso sarebbe "mentre il dio ti è ancora piuttosto favorevole" (Salan. "col favore della divinità"). L'espressione risulta tuttavia meno pertinente entro il nuovo contesto, e più debole dal punto di vista della logica: mentre il dio dell'espressione *propiore deo* non sarebbe ben identificabile, al contrario il concetto racchiuso nel nesso *propiore die* sarebbe, come si è spiegato, perfettamente coerente non solo nel v. 199, ma anche più in generale all'interno della trama della *Medea*. Tenendo presente questo, e considerando che, tra l'altro, che Osidio fosse a conoscenza della variante *deo* è fatto tutt'altro che certo, credo che *die* sia lezione preferibile. Non solo essa è tradita nel ms del centone, ma sarebbe anche del tutto comprensibile quale modifica al modello: il genitivo virgiliano *dei*, venuto meno il verso precedente, sarebbe risultato incomprensibile entro il nuovo testo. Mediante la semplice inversione delle due vocali, il centonatore ripristina un nesso plausibile e coerente con il mito che egli sta narrando. Per altre modifiche al testo virgiliano, cf. *infra Appendice 4*.

v. 200 nec quae te circumstent deinde pericula cernis

"e non sai quali pericoli in seguito ti circondino". Verso tratto per intero *Aen.* 4, 561 *nec quae te circumstent deinde pericula cernis*. Si tratta ancora una volta del discorso che Mercurio rivolge ad Enea per sollecitarne la partenza da Cartagine, già incontrato in questa Scena al v. 198 (cf. *comm. ad loc.*). A proposito del tradito *nescis* in luogo del virgiliano *cernis*, cf. *supra comm. ad v. 44*.

v. 201 hanc quoque deserimus sedem; | tibi ducitur uxor

“abbandoniamo anche questa sede; tu ti sposi”. *Aen.* 3, 190 *hanc quoque deserimus sedem [paucisque relictis]* + *Ecl.* 8, 29 [*Mopse, novas incide faces:*] *tibi ducitur uxor*. Nel primo segmento, la “sede” che i Troiani si accingono a lasciare su consiglio dei Penati per raggiungere l’Italia è Creta. Nel secondo segmento, tratto dall’ecloga più sfruttata in questo centone (cf. *comm. ad v.* 93), modello e nuovo contesto sono accomunati dal tono mesto con cui il verso viene pronunciato: l’amarezza di Damone, che vede la propria amata andare in sposa a Mopso (cui è riferito il virgiliano *tibi*), si riverbera sulle parole di Medea, costretta ad accettare le nuove nozze di Giasone. Contesto della fonte e contesto centonario sono legati da analogia situazionale. Il secondo segmento compare anche in *Alceste* 40.

v. 202 cui, pater et coniunx, quondam tua dicta relinquer?

“O padre e sposo, a chi vengo abbandonata io, un tempo detta tua?”. La fonte è *Aen.* 2, 678 *cui pater et coniunx quondam tua dicta relinquer?* Data l’irremovibilità di Anchise di fronte alla fuga, Enea decide di restare e di cercare la morte con le armi; Creusa però, da cui sono pronunciate queste parole, lo supplica di rimanere a difendere la casa. Anche se le parole non mutano, il testo è da intendersi in modo diverso rispetto al modello, come già indicato da Lam.², 183: *pater* e *coniunx*, da nominativi riferiti rispettivamente ad Anchise e alla stessa Creusa (trad. “a chi viene abbandonato il padre Anchise, a chi io che una volta fui chiamata tua moglie?”), nel centone diventano vocativi rivolti a Giasone. Il nesso *quondam tua dicta* si separa dunque da *coniunx*. Fenomeni come questi, cui ho dato la denominazione di “risegmentazione”, sono assai diffusi nella *Medea*: l’intera casistica è raccolta *infra*, in *Appendice 5*. Il particolare, fra questi vi sono altri casi analoghi al nostro di passaggio da nominativo a vocativo: cf. v. 110 e v. 136 e *comm. ad loc.* La prima parte del verso ricorre anche in *Hippod.* 40.

v. 203 et sedet hoc animo, | dotalis regia cordi est

“Questo sta fisso nell’animo, la reggia portata in dote (ti) sta a cuore”. *Aen.* 2, 660 *et sedet hoc animo [periturae addere Troiae]* + *Aen.* 11, 369 [*concupis et si adeo*] *dotalis regia cordi est*. Il primo segmento è tratto da pochi versi sopra rispetto alla fonte del v. 202 (cf. *comm. ad loc.*); Anchise è fermo nel suo proposito di non voler fuggire da Troia ed Enea, che pronuncia queste parole, afferma che in tal caso anche lui rimarrà e impugnerà di nuovo le armi. Il secondo segmento è tratto dal discorso di Drance, che abbiamo già incontrato più volte dislocato nel corso del centone (cf. vv. 69, 71, 77, 86); qui egli accusa Turno di essere interessato al regno che Lavinia porta in dote, e lo spinge quindi a proporre un duello singolo

tra lui ed Enea, senza coinvolgere tutto l'esercito latino. Le parole di Medea, con cui l'eroina accusa Giasone di essere interessato al regno che otterrà con le nuove nozze, si caricano dunque del tono sferzante del discorso di Drance, che caratterizza anche la seconda occorrenza di tale emistichio (v. 450, Scena finale). Il secondo segmento compare anche in *Alceste* 26, dove ad essere in gioco è la *dotalis regia* di Alceste, che Admeto cerca di procurarsi mediante una prova di caccia. Qui tuttavia il tono sarcastico del modello è assente.

v. 204 *externique iterum thalami*

“e nuovamente nozze straniere”. *Aen.* 6, 94 *externique iterum thalami*. Il verso, che risulta incompiuto, era un *tibicen* anche nel modello: per la presenza dei *tibicines* nella *Medea* e nel resto della produzione centonaria, cf. *comm. ad v.* 195 a, 196. Il contesto è quello della predizione del futuro dei Troiani ad opera della Sibilla; qui in particolare la sacerdotessa sta avvertendo Enea che nuove sventure verranno ancora una volta dalle nozze con una donna straniera, ovvero Lavinia.

v. 205 *mene fugis? | Hoc sum terraque marique secuta?*

“è me che fuggi? Questo ho seguito per terra e per mare?”. *Aen.* 4, 314 *mene fugis? [per ego has lacrimas dextramque tuam te]* + *Aen.* 9, 492 [*nate refers?*] *hoc sum terraque marique secuta?* Nel primo segmento, tratto da un contesto molto sfruttato nella *Medea* (cf. vv. 20, 21, 210, 211, 212), modello e testo centonario sono legati da stretta analogia situazionale: come Didone di fronte a Enea in partenza, così Medea di fronte a Giasone chiede i motivi dell'abbandono, e in seguito rammenta i soccorsi forniti in passato, per i quali l'amato non mostra gratitudine alcuna. Questo verso introduce una lunga sezione in cui viene riproposto il tema del lamento dell'eroina abbandonata, *leitmotiv* di questo centone (cf. *supra* Prologo, Introduzione). Il secondo emistichio è tratto anch'esso da un contesto molto patetico, già incontrato nel corso del centone (Hos. Get. 36): si tratta del lamento della madre di Eurialo alla notizia della morte del figlio. Oltre che per il registro carico di *pathos*, il verso è particolarmente utile al centonatore per il concetto dell'errare per terra e per mare seguendo invano qualcuno, molto calzante per il caso di Medea.

v. 206 *hic labor extremus, longarum haec meta viarum*

“questa l'ultima pena, questa la meta del mio lungo errare”. Il verso è tratto per intero (cf. *supra comm. ad v.* 1) da *Aen.* 3, 714 *hic labor extremus, longarum haec meta viarum*. Qui e al v. 209 ritorna il contesto del lamento di Enea per la morte del padre Anchise: alla base di

tale scelta si può riconoscere ancora una volta il criterio dell'analogia situazionale, come già illustrato al v. 38 del primo Coro, dove compare lo stesso segmento del v. 209. Cf. *supra comm. ad v. 38* per un maggiore approfondimento.

Il nesso *meta viarum* è anche in *Hippod.* 123, dove tuttavia il sostantivo *meta*, sottoposto a slittamento semantico, indica il punto di svolta nella pista di gara: l'argomento è, infatti, la gara equestre tra Pelope ed Enomao.

v. 207 hi nostri reditus expectatique triumphhi?

“questo il nostro ritorno e l'atteso trionfo?”. *Aen.* 11, 54 *hi nostri reditus expectatique triumphhi?* Altro contesto cui il centonatore ha già fatto ricorso: si tratta di Enea che, morto Pallante, si dispera al pensiero di Evandro, padre del giovane, ancora ignaro della tragedia che l'ha travolto. Nel secondo Coro, ai vv. 112, 116, 121 (cf. *comm. ad loc.*), il ritratto di Evandro veniva utilizzato per ritrarre Giasone quale personaggio inconsapevole della sua imminente rovina; qui le parole di Enea vengono utilizzate invece per dare voce alle aspettative deluse di Medea.

Lam.², p. 172 ritiene problematico il nesso *nostri reditus*, in quanto “appropriato solo a Giasone, non a Medea, che, secondo la più comune tradizione, giungeva in Grecia per la prima volta”; la studiosa si chiede dunque se non si debba ricorrere al valore di “reddito, frutto” che il sostantivo *reditus* assume nel latino imperiale. Credo tuttavia che ciò non sia necessario: Medea, che sta confrontando le aspettative nutrite un tempo con le presenti disillusioni, parla al plurale riferendosi a quel passato in cui identificava il proprio percorso con quello di Giasone.

v. 208 quid tua sancta fides? | Iterum crudelia retro

“che ne è della tua sacra promessa? Di nuovo il [destino] crudele [mi richiama] indietro”. *Aen.* 7, 365 *quid tua sancta fides?* [*Quid cura antiqua tuorum*] + *Geo.* 4, 495 [*quis tantum furor? En*] *iterum crudelia retro*. Nel primo segmento, Amata si rivolge a Latino, e gli parla nell'intento di persuaderlo a non dare Lavinia in sposa ad uno straniero. La *sancta fides* che gli rammenta è il patto di matrimonio stretto già precedentemente con Turno, come nel nuovo contesto è il patto nuziale tra Giasone e Medea, anch'esso infranto: modello e testo centonario si fondono dunque felicemente. Il secondo segmento, che prosegue in *enjambement* compositivo (per cui cf. *supra comm. ad vv. 4-5*) al verso successivo, è tratto dal mito di Orfeo ed Euridice, e in particolare dal frangente tragico in cui Euridice viene trascinata per sempre nell'Ade. Abbiamo già incontrato tale contesto nel Prologo, ai vv. 16-

17: cf. *comm. ad v. 16* per un approfondimento del ruolo assunto nella *Medea* di Ovidio dalla sezione delle *Georgiche* riguardante tale mito.

v. 209 fata vocant. | Tantis nequiquam erepte periclis

“il destino mi richiama. O tu, strappato invano ai pericoli”. *Geo.* 4, 496 *fata vocant* [*conduitque natantia lumina somnus*] + *Aen.* 3, 711 [*deseris, heu,*] *tantis nequiquam erepte periclis!* Il primo segmento è il proseguimento in *enjambement* compositivo del v. 208: cf. *comm. ad loc.* per il contesto. Il secondo segmento è già stato sfruttato (escludendo *tantis*) nel primo Coro, anche in tal caso in riferimento a Giasone: cf. *supra comm. ad v. 38*.

v. 210 mene fugis? Per ego has lacrimas, | per siquis amatae

“è me che fuggi? Per queste lacrime, per [stima] dell’amata, se qualche (stima) [tocca il tuo cuore]”. *Aen.* 4, 314 *mene fugis? per ego has lacrimas* [*dextramque tuam te*] + *Aen.* 12, 56 [*Turne*], *per has ego te lacrimas, per si quis Amatae*. Il primo segmento è già stato sfruttato (in minor porzione) al v. 205: cf. *comm. ad loc.* Per l’uso della ripetizione di un medesimo segmento entro la tecnica centonaria cf. *supra comm. ad v. 2*. Il secondo emistichio, che prosegue in *enjambement* compositivo (per cui cf. *comm. ad vv. 4-5*) al v. 211, è tratto dalle parole cariche di *pathos* con cui Amata supplica Turno di non combattere più contro i Troiani. Si notino due astuzie del centonatore: la prima è la *vox communis* (cf. *comm. ad vv. 2, 26*) che aiuta l’unione dei due emistichi (*per ego has lacrimas* / *per has ego lacrimas*), e l’altra consiste nell’adattamento entro il nuovo contesto del nome proprio *Amatae* mediante il passaggio a nome comune. Giochi come questo sono frequenti nei centoni: si veda p. es. anche il v. 191, in cui *Media*, che nel modello indicava la Media, è reinterpretato come trasposizione di Μῆδεια.

v. 211 tangit honos animum, | per inceptos hymenaeos

“(se qualche) stima tocca il tuo cuore, per le nozze intraprese”. *Aen.* 12, 57 *tangit honos animum* [- *spes tu nunc una, senectae*] + *Aen.* 4, 316 [*per conubia nostra,*] *per inceptos hymenaeos* cf. *Alceste* 123). Il primo segmento è il proseguimento in *enjambement* compositivo del v. 210: cf. *comm. ad loc.* Il secondo deriva da uno dei contesti-guida di questa sezione del centone: si tratta dell’ultimo tentativo di Didone di dissuadere Enea dalla partenza, per cui cf. anche vv. 205, 210, 212. Tra questi, si veda in particolare l’*incipit* del v. 212: esso infatti è costruito con la prima parte dello stesso 4, 316. La divisione di un verso

virgiliano in due parti e l'utilizzo di queste in versi centonari distinti è una delle astuzie compositive dell'autore della *Medea* (cf. *comm. ad v.* 89).

Il verso risulta metricamente imperfetto, poichè nel terzo piede la sostituzione di *spes* (prima parola della prima fonte ad essere tagliata) con *per*, con cui ha inizio il secondo segmento, porta una sillaba breve laddove ne sarebbe richiesta una lunga. Poichè anche il verso successivo (v. 212) risulta metricamente irregolare (in particolare, esso è ipermetro a causa di una sillaba in esubero nel terzo piede), il Burman (seguito da Baehrens e da Salanitro) tentò di ristabilire il testo pensando ad un'inversione di 211^{ex} e 212^{ex} operata da un copista, e ricostruendo dunque nel modo seguente: *tangit honos anumum et mensas quas advena adisti, / per conubia nostra, per inceptos hymenaeos*. Lamacchia (Lam.³, p. 185) pensa invece anche in questo caso ad una lettura ritmica, che tuttavia non può essere condivisa a causa dei problemi di carattere metodologico che essa comporterebbe, discussi a proposito dei vv. 6 e 65 (cf. *comm. ad loc.*). In realtà, le irregolarità da cui questi due versi sono affetti sono perfettamente allineabili con quelle già ravvisate nei vv. ametrici raccolti *infra*, in *Appendice 2*: ancora una volta, il problema si verifica infatti nell'esatta corrispondenza della sutura, il che è spia del fatto che si tratta di un'anomalia indotta dall'operazione centonaria. Per questo motivo, coerentemente con gli altri casi succitati, credo che sia al v. 211 sia al v. 212 il testo vada lasciato così come esso ci è stato tramandato, come prodotto non perfetto ma genuino della tecnica centonaria.

v. 212 per conubia nostra | et mensas quas advena adisti

“per la nostra unione e per le mense cui ti accostasti da straniero”. *Aen.* 4, 316 *per conubia nostra, [per inceptos hymenaeos]* + *Aen.* 10, 460 *[per patris hospitium] et mensas, quas advena adisti*. Il primo segmento deriva dalla medesima fonte da cui è tratta parte del v. 211: cf. *comm. ad loc.* Il secondo, che prosegue in *enjambement* compositivo al v. 213, è tratto invece dall'invocazione che Pallante rivolge a Eracle prima di scontrarsi con Turno. Per il problema dell'ipermetria di questo verso, cf. *supra comm. ad v.* 211.

v. 213 te precor: | miserere animi non digna ferentis

“ti prego: abbi pietà di un animo che sopporta (sofferenze) immeritate”. *Aen.* 10, 461 *te precor, [Alcide, coeptis ingentibus adsis]* + *Aen.* 2, 144 *[tantorum,] miserere animi non digna ferentis* (cf. *Hippod.* 84). L'*incipit* compare anche in *Aen.* 10, 525 *te precor, [hanc animam serves gnatoque patrique]*, ma il primo passo del decimo libro si distingue poichè è la prosecuzione in *enjambement* compositivo del v. 212, il che fa pensare che il centonatore avesse in mente in particolar modo tale contesto. Con il secondo emistichio ritorna il

discorso di Sinone, molto sfruttato e sottoposto a dislocazione, il cui richiamo getta un accenno di insidia nelle parole di Medea (cf. prima Scena, vv. 82, 83 e seconda Scena, vv. 148, 156). Il verso risulta ipometro a causa della mancanza di una sillaba lunga nel secondo piede; trovandosi l'anomalia nell'esatta corrispondenza del punto di sutura tra le due fonti, il verso si allinea con gli altri casi di ipo (cf. vv. 64, 65, 83, ...) e di ipermetria (cf. vv. 6, 93, 172, 191, 212, ...) che stampo a testo così come sono traditi da S, quali imperfezioni dovute alla tecnica centonaria (per la casistica completa della *Medea* cf. *infra* Appendice 2).

v. 214 *namque aliud quid sit, quod iam implorare queamus?*

“infatti che altro potrebbe esserci ormai che potremmo implorare?”. *Aen.* 10, 19 *namque aliud quid sit, quod iam implorare queamus?* Il verso è tratto dal concilio degli dei del decimo libro, e in particolare dalle parole rivolte da Venere a Giove, cui la dea fa notare l'imbaldanzire dei Rutuli. Dal medesimo dialogo il centonatore ha già estratto un segmento per una battuta di Medea (si veda *credo, mea vulnera restant*, Hos. Get. 159 = *Aen.* 10, 29): il tono indispettito e amareggiato di Venere di fronte alle inattese vittorie dei Rutuli risulta infatti calzante per le aspettative disilluse di Medea. Il centonatore in generale si rivela molto attento a utilizzare segmenti il cui registro e il cui tono siano appropriati alla situazione da lui rappresentata.

v. 215 *ipse mihi nuper Libycis tu testis in undis*

“tu stesso poco fa mi fosti testimone nelle acque della Libia”. *Aen.* 5, 789 *ipse mihi nuper Libycis tu testis in undis*. Il contesto da cui è tratta questa fonte è analogo a quello da cui proviene il v. 214: anche in questo caso si tratta di un dialogo tra dei, e in particolare delle parole di Venere. Qui la dea si rivolge a Nettuno e, chiamandolo a testimone dei marosi scatenati da Giunone contro i Troiani, gli chiede che le restanti navi possano raggiungere il Tevere intatte. In questo verso e in quelli successivi (cf. vv. 216-19), per dare forma alle parole con cui Medea ricorda a Giasone i pericoli marini scampati grazie a lei, secondo un modo di procedere a lui tipico, il centonatore attinge il proprio materiale da contesti che abbiano in comune la sfera semantica dell'imperversare del mare.

v. 216 *dum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant*

“mentre da lontano riecheggiavano, rochi, gli scogli per l'incessante flutto”. La fonte è unica: *Aen.* 5, 866 *tum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant*. Il testo del Salmasiano (*dum rauco adsiduae longo sale saxa sonabant*), che non dà senso, fu corretto secondo Virgilio già

dal Burman e dal Canal, seguiti da tutti gli editori. Più complessa è invece la questione dell'uniformazione di *dum* al virgiliano *tum*: poichè il periodo non risulta ancora concluso, bensì prosegue per altri tre versi, in questo punto una subordinata temporale potrebbe contribuire a dare maggior respiro alla frase e a rendere il ritmo meno franto. Per questo, dunque, potrebbe essere preferibile lasciare, con Lamacchia, il tradito *dum*. Si tratterebbe di una modifica a Virgilio poco vistosa, in linea con il carattere delle altre, raccolte *infra* in *Appendice 4*. La corruttela del verso a questo successivo non consente tuttavia di avere una visuale completa e certa dell'intero periodo; a causa di ciò, anche la scelta tra *dum* e *tum* porta con sé inevitabilmente un certo margine di dubbio. I *saxa* di cui si parla nel contesto sono quelli delle Sirene, e il frangente è quello in cui Enea, accortosi della scomparsa del nocchiero Palinuro, prende il comando della nave. Il segmento appartiene al gruppo di versi accomunati dalla sfera semantica del mare (cf. *comm. ad v. 215*).

v. 217 † infixure † mari | tantis surgentibus undis

“† ... nel mare ... al sorgere di tante onde”. Verso problematico a causa del sovrapporsi di difficoltà nella sintassi e nell'individuazione delle fonti. La parte meno ostica è il secondo segmento, il cui modello è riconoscibile in *Aen. 6, 354 [deficeret] tantis [navis] surgentibus undis*; l'omissione di una parola (*navis*) interna al corpo dell'emistichio è in genere evitata nell'*usus* di Osidio, che infatti in questi primi 217 versi ricorre ad essa solo un'altra volta, al v. 113. E' da notare che in ogni caso un gruppo minoritario di manoscritti (**fgz**) tramanda non *tantis navis*, bensì *navis tantis*: forse dunque non è necessario pensare all'omissione di parola, considerando che il centonatore potrebbe aver avuto presente un esemplare riconducibile a tale tradizione minoritaria. Il contesto, oltre a ricollegarsi in generale ai vv. 215-219 attraverso il tema comune del mare in tempesta, ha uno stretto legame soprattutto con il v. 216 per il riferimento alla figura del timoniere Palinuro, che qui parla a Enea e gli racconta della propria morte.

La prima parte del v. 217 è, invece, assai problematica; la forma *infixure*, infatti, non è riconducibile a nessun termine attestato in Virgilio in prima posizione esametrica prima di *mari*, e nemmeno la ricerca nelle posizioni interne all'esametro dà risultati simili. Con *mari* in Virgilio sono attestati i seguenti nessi: *incubueret mari* (*Aen. 1, 84*, proposto dal Burman), riferito nel modello ai venti che sconvolgono il mare. L'argomento sarebbe pertinente al contesto, ma vi sarebbero alcuni grossi problemi: in primo luogo il soggetto di *incubueret*, non ricavabile da nessuno dei termini del periodo per ragioni sintattiche o logiche, e mal conciliabile inoltre con la prima persona di *compressi*, e in secondo luogo la distanza paleografica dal tradito *infixure*, la cui genesi non riusciremmo a spiegarci. Un'altra possibilità è *Ionioque mari* di *Aen. 5, 193* proposta dal Riese e accolta a testo anche da

Baehrens e da Salanitro. Non a caso si tratta della scelta che ha avuto più fortuna: essa infatti si adatta bene al contesto sia da un punto di vista sintattico sia da quello semantico. Resta tuttavia anche qui il problema della distanza da *infixure*: come si potrebbe spiegare il passaggio da *Ionioque* a *infixure*, considerando soprattutto l'attenzione molto particolare all'eliminazione delle differenze rispetto a Virgilio cui il testo è sottoposto dalla mano dei copisti?

La terza possibilità che incontriamo in Virgilio è *Argolicove mari* (*Aen.* 5, 52), che gli editori tuttavia non citano. Anch'essa, infatti, non è del tutto soddisfacente: se da un punto di vista logico il "mare di Argo" sarebbe adattabile all'itinerario compiuto da Giasone insieme a Medea prima di giungere a Corinto, resta in ogni caso la difficoltà della ricostruzione dell'errore. *Argolicove* pare, infatti, persino più distante da *infixure* rispetto a *incubuer*e e a *Ionioque*.

Lamacchia, infine, cercando di dare a *mari* un attributo, prova con *infidoque*, proponendo il confronto con *Geo.* 1, 254 *et quando infidum remis impellere marmor*, in cui l'aggettivo *infidus* è riferito alla superficie del mare (*marmor*). Per l'esattezza, in Virgilio l'aggettivo riferito a *mare* non si trova, anche se farei notare come possibile parallelo il passo lucreziano di 2, 557 *infidi maris insidias virisque dolumque*, in cui tra l'altro il nesso si trova nella stessa posizione esametrica incipitaria. Un ablativo di luogo pare inoltre molto appropriato entro il contesto, ma l'assenza del nesso in Virgilio rende difficile, tuttavia, in un componimento come il nostro, in cui le modifiche al modello sono eccezioni piuttosto rare, introdurre una per congettura e metterla a testo. In un caso simile credo pertanto (con Lamacchia) che sia più prudente ricorrere alle *cruces*, e affidare all'apparato le proposte succitate.

vv. 218, 219 *luctantis ventos tempestatisque sonoras / compressi et rabiem tantam caelique marisque*

"calmai i venti ribelli e le tempeste sonore e la grande furia del cielo e del mare". Entrambi i versi hanno fonte unica (cf. *supra comm. ad v.* 1): rispettivamente, *Aen.* 1, 53 *luctantis ventos tempestatesque sonoras* (*luctantes Rp*; *luctantis* cett.) e *Aen.* 5, 802 *compressi et rabiem tantam caelique marisque*. Nel modello, il primo verso si riferisce a Eolo, che costringe ai suoi ordini i venti e le tempeste (v. 54 *imperio premit ac vinclis et carcere frenat*); il secondo è tratto da un contesto già incontrato nel corso del centone (cf. v. 59 *unde genus ducis* = *Aen.* 5, 801), ovvero le parole con cui Nettuno assicura a Venere il proprio aiuto affinché le navi troiane superstiti giungano salve a destinazione. Il dio del mare le ricorda, per rassicurarla, di come spesso abbia calmato il furore del cielo e del mare. I due versi non solo si allineano in generale a quelli circostanti attraverso l'area semantica

dell'imperversare delle forze della natura, ma risultano in particolar modo coesi anche l'uno all'altro poichè in entrambi i casi l'argomento è un dio che ha la capacità di arginare tali forze. Nell'accostare i due segmenti, il centonatore ripete la costruzione del modello: mediante la sostituzione di *imperio premit* con *compressi*, gli acc. *luctantis ventos tempestatisque sonoras* mantengono la propria funzione di comp. ogg., affiancandosi a *rabiem*.

v. 220 unius in miseri exitium | proque omnibus unum

“a rovina di un solo infelice e a vantaggio di tutti, un solo [capo]”. *Aen.* 2, 131 *unius in miseri exitium [conversa tulere]* + *Aen.* 3, 435 [*unum illud tibi, nate dea,*] *proque omnibus unum*. Entrambi i contesti sono coinvolti nell'astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v.* 2): nel primo segmento, si tratta ancora una volta del discorso ingannevole di Sinone, che per la seconda volta in questa Scena viene chiamato in causa per dare voce a Medea (cf. infatti la prima occorrenza al v. 213 *miserere animi non digna ferentis*, e *comm. ad loc.*), creando attorno alle sue parole il sospetto di insidie (cf. *infra* anche v. 222). Il *miser* che paga, lui solo per tutti, con la propria morte, nella fonte è Sinone stesso, da ultimo sfuggito tuttavia al sacrificio (sempre secondo il suo racconto ingannevole), mentre nel nuovo contesto è il fratello Absirto, cui più volte Medea fa riferimento nel centone, non senza rimorso (cf. per es. v. 9 *sparsos fraterna caede penates*). L'emistichio compare anche in *Hippod.* 99, dove prelude alla morte di Enomao; la sezione in cui esso è inserito, ovvero la preparazione dell'inganno, condivide con la *Medea* un numero considerevole di emistichi, tra cui anche parte del verso successivo al nostro. Con il secondo segmento ritornano invece le parole del vate Eleno (per cui cf. *supra v.* 101), e in particolare la raccomandazione che egli fa ad Enea di offrire voti a Giunone.

v. 221 obieci caput, | id sperans fore munus amanti

“[un solo] capo offrii, sperando che ciò fosse un dono per l'amante”. *Aen.* 8, 145 *obieci caput [et supplex ad limina veni]* + *Aen.* 6, 526 [*scilicet*] *id [magnum] sperans fore munus amanti*. Nel primo segmento, che dal punto di vista sintattico è strettamente legato alla parte finale del v. 221, a parlare è Enea che, giunto da Evandro per chiedergli ospitalità e alleanza, sottolinea come si sia recato lì di persona (vv. 144, 145 *me, me ipse meumque / obieci caput et supplex ad limina veni*), senza servirsi di ambasciatori, mettendo a rischio la propria vita. Il secondo emistichio è tratto invece dalle parole di Deifobo, che nell'Ade racconta a Enea della notte della presa di Troia, e in particolare di come Elena abbia collaborato con i Greci, sottraendo dalla casa tutte le armi, sperando, appunto, che tale gesto (*id*) costituisse un dono

per Menelao. Nel nuovo contesto, *id* si riferisce all'uccisione di Absirto, che Medea ricorda a Giasone quale sacrificio fatto per amor suo. Nel secondo segmento, *magnum* viene eccezionalmente omesso, pur essendo parola interna all'emistichio. Per gli altri (rari) casi, cf. *infra* Appendice 9. L'aggettivo non viene omesso invece nell'occorrenza del medesimo segmento in *Hippod.* 97.

v. 222 sed quid ego | ambages et iussa exorsa | revolve?

“ma perchè io richiamo alla memoria il vagare e le imprese imposte?”. Il verso presenta una struttura singolare quanto a tecnica compositiva: infatti, *incipit* ed *explicit* derivano da *Aen.* 2, 101 *sed quid ego [haec autem nequiquam ingrata] revolve* (già sfruttato per intero al v. 157), mentre la parte centrale è tratta da *Geo.* 2, 46 *[atque] per ambages et longa exorsa [tenebo]*, con la sostituzione di *longa* con *iussa*.

Con il segmento di 2, 101 ritorna ancora una volta il discorso ingannevole di Sinone (per i particolari del contesto cf. *supra comm. ad v.* 157), uno dei contesti-guida di questa Scena, mentre l'altro segmento è tratto dalla dedica a Mecenate, della quale abbiamo già incontrato il v. 41 (= Hos. Get. 66 *pelagoque volans da vela patenti*). *Ambages* e *lunga exorsa* sono le caratteristiche della tipologia di poesia sovraccarica e ambiziosa da cui Virgilio sta prendendo le distanze a favore di una poesia meno ampollosa e di poche pretese. I *lunga exorsa*, ovvero i “lunghi preamboli”, vengono mutati nel centone in *iussa exorsa*, le “imprese imposte”, giocando sul doppio significato del termine *exorsa* presente in Virgilio stesso (cf. infatti *Aen.* 10, 111-12 *sua cuique exorsa laborem / fortunamque ferent*, in cui il senso è quello di “impresa”). *Longa* non sarebbe stato inappropriato – Medea avrebbe potuto rimarcare con tale aggettivo il lungo lasso di tempo che era stato necessario per portare a termine tutte le prove; tuttavia, *iussa* contribuisce a dare forma a un concetto più pregnante nel contesto di questo mito, ovvero che i delitti di cui Medea si è macchiata (non ultimo quello di Absirto, da poco citato) sono frutto delle richieste di Giasone. La sostituzione dell'aggettivo assume un senso ancor più preciso alla luce della risposta data più avanti da Giasone, ai vv. 261-65 in cui egli definisce *dementia* l'atto dell'uccisione del fratello, e declina le proprie responsabilità, sottolineando che non da lui furono fornite le armi, e che non a seguito di un suo invito Medea decise di affidare la propria vita ai venti (*aut tela ego dedi aut vitam committere ventis / hortati sumus? Quae dura potentia nostra?*).

v. 223 nil super imperio moveor; speravimus ista

“riguardo al comando non mi affanno affatto. Ho sperato ciò”. *Aen.* 10, 42 *nil super imperio moveor: speravimus ista*. A dare voce a Medea tornano ancora una volta le parole di

Venere a Giove (cf. infatti anche Hos. Get. 214 = *Aen.* 10, 19), in cui la dea afferma che, dato il corso degli eventi, la sua speranza non è più, come una volta, che i Troiani ottengano il dominio, bensì che almeno Ascanio possa sopravvivere. Allo stesso modo, Medea si riferisce a un ridimensionamento delle proprie aspettative rispetto al tempo in cui aveva assistito Giasone nelle prove imposte da Eeta (cf. vv. successivi).

v. 224 tempore, quo primum | fortes ad aratra iuencos

“al tempo in cui [sottoposi] all’aratro forti giovenchi”. *Aen.* 9, 80 *tempore quo primum [Phrygia formabat in Ida] + Geo.* 3, 50 *[pascit equos, seu quis] fortis ad aratra iuencos*. Il frangente introdotto dall’espressione *tempore quo primum* è, nel modello, quello in cui Enea costruiva la flotta sul monte Ida. Con il secondo segmento, ha inizio una sezione del racconto molto complessa sotto il profilo della tecnica centonaria; si tratta infatti della descrizione delle imprese imposte a Giasone da Eeta (cf. Eur. *Med.* 476-82; Enn. *Sc.* 274-75; Sen. *Med.* 466-73, in partic. v. 466 *revolvat animus igneos tauri halitus*; Ov. *Her.* 12, 107 ss. Si vedano inoltre Apoll. Rod. *Argon.* 3, 409-20 e 495-500; Apollod. *Bibl.* 1, 9, 23), la cui narrazione richiede l’utilizzo di immagini molto particolari e di espressioni tecniche, che mettono alla prova l’abilità del compositore. In questo verso, il riferimento è alla prima prova, ovvero all’aggiogamento dei due tori dagli zoccoli di bronzo; la scelta di Osidio cade ingegnosamente sulla parte iniziale del terzo libro delle *Georgiche*, incentrata sull’allevamento di cavalli e di buoi, fertile dunque come campo in cui reperire i termini adatti all’argomento.

vv. 225, 226 semine ab aetherio spirantis naribus ignem / obieci: | satis immanis dentibus hydri

“[opposi all’aratro giovenchi] nati da seme celeste, spiranti fuoco dalle narici: / seminati i denti del mostruoso drago”. *Aen.* 7, 281 *semine ab aetherio spirantis naribus ignem + Aen.* 8, 145 *obieci [caput et supplex ad limina veni]* (cf. v. 221) + *Geo.* 2, 141 *[invertere] satis immanis dentibus hydri*. Il riferimento è ancora alla prova di aggiogamento dei tori (v. 225), e successivamente alla semina dei denti di serpente (v. 226). In *Aen.* 7, 281 si tratta dei cavalli scelti da Latino come dono per Enea, e l’espressione *semine ab aetherio* ad essi riferita può essere compresa entro il nuovo contesto ricordando che i tori di Eeta erano un dono del dio Efesto (cf. Apollod. *Bibl.* 1, 9, 23 δῶρον Ἡφαίστου). Con 8, 145 torna il medesimo contesto del v. 221, in cui Enea si presenta di persona da Evandro per chiedere la sua alleanza. Infine, in *Geo.* 2, 141 compaiono di nuovo le lodi dell’Italia (da cui anche il v. 191), e in particolare i tre versi che anche in Virgilio ricordano le prove imposte a Giasone

da Eeta (2, 140-42); fa parte della raffinata conoscenza del modello da parte del centonatore la capacità di non farsi sfuggire i rari versi in cui viene trattato specificamente l'argomento eletto a tema della propria opera, come abbiamo già notato anche a proposito dell'ecloga ottava (cf. *supra comm. ad v.* 93). Non a caso, tali versi vengono sfruttati ancora anche ai vv. 255-56 del centone, questa volta in una battuta di Giasone.

Il secondo segmento risulta metricamente imperfetto: il secondo piede si compone infatti di una sillaba lunga seguita da una sola sillaba breve. Vari sono stati i tentativi ad opera degli editori di dare regolarità al verso: cf. Burman, che integrava un *unde* dopo *obieci*, e Baehrens (seguito da Salanitro), che stampava *seminibusque* in luogo di *obieci*, spostando questo al verso precedente (*obieci et tauros spirantis naribus ignem / seminibusque satis inmanis dentibus hydri*). Riese preferiva invece stampare un *et*, oppure lacuna. Anche in questo caso, tuttavia, l'anomalia si registra nell'esatta corrispondenza della sutura, il che mi porta ad allineare questo caso a quelli dell'*Appendice 2* (cf. *infra*), che lascio a testo così come traditi da S, quali imperfezioni imputabili alla tecnica centonaria. Aggiungo dunque questo verso alla rassegna "Metrica" di Lam., p. 24.

v. 227 erupit legio et campo stetit agmen aperto

"balzò fuori una legione, e la schiera si dispose in campo aperto". *Geo.* 2, 280 *explicuit legio et campo stetit agmen aperto*. In questo verso Virgilio, che sta illustrando le modalità di piantagione della vigna, si serve del paragone con la disposizione della legione romana. In luogo del virgiliano *explicuit*, il Salmasiano tramanda *eripuit*, perfetto di *eripio*, che tuttavia in questo contesto non dà senso. Anche la lezione virgiliana, tuttavia, risulta problematica: il verbo *explicare*, infatti, venuto meno *cohortis* del v. 279, si trova privo di compl. ogg., e un parallelo per un uso intransitivo del verbo in contesto analogo al nostro non è dato, il che giustificerebbe un'eventuale modifica a Virgilio. E' sulla scorta di questi motivi che infatti Lamacchia, e prima ancora Timpanaro, accettano la congettura *erupit* del Canal, considerando l'alta frequenza degli scambi tra le forme verbali di *eripio* e quelle di *erumpo* nel latino tardo. (Cf. anche *Geo.* 4, 313, in cui **R** tramanda erroneamente *eripuer* per *erupere*, e altri esempi e indicazioni in Lam.¹, p. 268). La schiera cui Medea allude è chiaramente quella dei guerrieri nati dai denti di serpente, la cui uccisione costituiva un'altra delle prove imposte da Eeta.

v. 228 telorum seges et iaculis increvit acutis

"una messe di dardi crebbe in punta aguzze". *Aen.* 3, 46 *telorum seges et iaculis increvit acutis*. Osidio descrive ora le armi della schiera di guerrieri nati dai denti di serpente (cf. v.

227), e per farlo si serve dell'immagine dei dardi che, dopo aver trafitto e ucciso Polidoro, crebbero attraverso il suo corpo come rami fino a farlo sembrare un arbusto. Tale contesto è particolarmente coinvolto nell'astuzia compositiva della cosiddetta "dislocazione" (per cui cf. *supra comm. ad v. 2*): cf. infatti vv. 119, 149, 163, 172, 386. Venuto meno *textit* del verso virgiliano precedente (v. 45 *nam Polydorus ego. Hic confixum ferrea textit*), *et*, che resta nella propria posizione mediana, risulta lì ridondante (cf. *infra comm. ad v. 346* per un caso simile).

v. 229 ferrea progenies duris caput extulit arvis

“una ferrea progenie levò il capo dal duro campo”. *Geo.* 2, 341 *terrea progenies duris caput extulit arvis*. Prosegue la descrizione dei guerrieri nati dai denti di serpente, questa volta mediante un verso tratto dall'elogio della primavera del secondo libro. L'immagine della genesi del mondo, e in particolare dei primi uomini che misero il capo fuori dalla terra, fornisce al centonatore i termini precisi per descrivere lo scaturire dal suolo dei guerrieri che, grazie a una delle astuzie di Medea, si stermineranno a vicenda. Il testo del Salmasiano si iscrive tra i testimoni della lezione *ferrea*, concorrente di *terrea*; nel nostro centone, l'aggettivo *ferrea* risulta molto pertinente, e si riferisce al fatto che tali guerrieri sono armati.

v. 230 illi inter sese magna vi vulnera miscent

“quelli si scambiano colpi con grande violenza”. *Geo.* 4, 174 *illi inter sese magna vi [bracchia tollunt] + Aen.* 12, 720 *illi inter sese [multa] vi vulnera miscent*. Sono *voces communes* (cf. *supra comm. ad v. 2*) sia *illi inter sese* sia *vi*. Nel primo caso si tratta dei Ciclopi, introdotti come paragone per l'operosità delle api e colti nell'atto di forgiare i fulmini sotto l'Etna. Anche nel secondo caso si tratta di una similitudine: soggetto sono due tori che si scontrano per ottenere la guida del branco, cui vengono assimilati Enea e Turno nel duello finale. Tali parole vengono utilizzate dal centonatore per descrivere la fine dei guerrieri nati dai denti di serpente che, grazie al suggerimento dato a Giasone da Medea, consistente nello scagliare tra questi una pietra, iniziarono a lottare tra di loro (cf. *Apollod. Bibl.* 1, 9, 23 e gli altri testi indicati nel *comm. ad v. 224*). La prima parte del verso (*illi inter sese*) compare anche in *Hippod.* 125, riferita a Pelope e ad Enomao durante la gara.

v. 231 confixique suis telis et pectora duro

“trafitti dai loro stessi dardi, coi petti [trapassati] dal duro [legno]”. *Aen.* 9, 543 *confixique suis telis et pectora duro*. Per versi centonari con fonte unica, cf. *supra comm. ad*

v. 1. Il segmento prosegue al v. successivo in *enjambement* compositivo. Nel modello, soggetto sono i guerrieri troiani che, crollata la torre su cui si trovavano durante l'assedio e dalla quale scagliavano pietre e dardi ai Rutuli, muoiono trafitti dalle loro stesse armi. Qui si tratta ancora della scena dei guerrieri nati dai denti di serpente che analogamente muoiono uccidendosi a vicenda: l'espressione pregnante che ha reso il verso appetibile all'occhio del centonatore è *suis telis*.

v. 232 transfossi ligno | animasque in vulnera ponunt

“[coi petti] trapassati dal [duro] legno, e lasciano la vita nelle ferite”. *Aen.* 9, 544 *transfossi ligno [veniunt. Vix unus Helenor]* + *Geo.* 4, 238 *[adfixae venis animasque] in vulnere ponunt*. Per la questione di *vulnera/volnera* cf. Lam.¹, p. 278. Per il contesto del primo segmento cf. *comm. ad v.* 231, rispetto al quale il v. presente è la prosecuzione in *enjambement* compositivo. Nel secondo segmento, il soggetto è costituito dalle api, che nel momento in cui iniettano il veleno perdono la vita. Allo stesso modo, i guerrieri scaturiti dai denti di serpente esalano l'anima ferendosi a vicenda. Con queste parole si conclude la sezione incentrata su tali guerrieri, cui il centonatore ha dedicato un numero piuttosto ampio di versi (vv. 226-32) rispetto alle altre prove imposte da Eeta. Si noti che il termine *vulnus* è presente anche al v. 230: la ripetizione di parole, utilizzata come supporto per la composizione, è una delle caratteristiche funzionali alla tecnica centonaria (cf. *supra* vv. 4-5, 171-72, *et al.*).

v. 233 auro ingens coluber | servabat in arbore ramos

“immenso nell'oro, il serpente sull'albero custodiva i rami”. *Aen.* 7, 352 *aurum ingens coluber, [fit longae taenia vittae]* + *Aen.* 4, 485 *[quae dabat et sacros] servabat in arbore ramos*. Nel primo segmento, si tratta del serpente scagliato da Alletto su Amata, che sul collo della regina diventa simile a una collana d'oro (vv. 7, 351-52 *fit tortile collo / aurum ingens coluber*); nel secondo, si tratta della maga della gente massila, custode, secondo quanto affermato da Didone, dei pomi delle Esperidi. La presenza anche in questo mito (per cui cf. Apollod. *Bibl.* 2, 5, 11; Igin. *Fab. Praef.* 1; Apollon. *Rod.* 4, 1427-35; Diod. *Sic.* 4, 26-27) di un drago posto a custodia di un albero arrecante un bene prezioso costituisce un *trait d'union* con il mito del vello d'oro, e in particolare con l'ultima delle insidie di Eeta, oggetto di questo verso (cf. *Aen.* 4, 484 *Hesperidum templi custos, epulasque draconi*). Nel *coluber* e nel *draco* risiede dunque la ragion d'essere di questi due segmenti in questo verso centonario, in cui si dà avvio alla descrizione del serpente che custodiva l'albero cui era affisso il vello

d'oro (per quest'ultima prova, oltre ai testi indicati *supra ad v. 224*, cf. anche Ov. *Met.* 7, 152 ss.).

A differenza del virgiliano *aurum*, il Salmasiano riporta la lezione *auro*. Lamacchia (Lam.¹, p. 261) pensa a uno degli scambi tra *o* ed *u* finali frequenti in **S**, e dunque a un costruito appositivo in cui *aurum* “specifica e meglio spiega l'accusativo *ramos* a cui si unisce”. Così anche Salanitro, che traduce “un grande serpente custodiva nell'albero i rami, (cioè), l'oro”. Mi sembra tuttavia che la struttura della frase che si verrebbe a creare con il ritorno al virgiliano *aurum* sia poco lineare: *aurum* come apposizione si troverebbe in una posizione piuttosto difficile all'interno del verso, e anche l'utilizzo del termine *aurum* in sostituzione del vello non sarebbe del tutto pacifica. La lezione del Salmasiano porta invece ad una struttura meno macchinosa: *auro* sarebbe un abl. di luogo dipendente da *ingens*, indicante il colore aureo del vello, e l'immagine sarebbe quella del serpente, ritratto come ad esso avvoluppato e visto in tutta la sua grandezza.

v. 234 nec visu facilis nec dictu effabilis ulli

“nè facile a vedersi nè descrivibile a parole da alcuno”. La fonte è unica: *Aen.* 3, 621 *nec visu facilis nec dictu adfabilis ulli*. Per delineare la mostruosità del serpente, il centonatore si serve di uno dei versi riguardanti Polifemo, così descritto nel modello da Achemenide. Il testo del Salmasiano coincide con la lezione di **Pwy**, contro *affabilis* di **M^Adjrw**. La medesima lezione di **S** ritorna anche nel centone *Hippodamia*, che al v. 103 presenta lo stesso verso virgiliano, anche in tal caso sfruttato per intero. I due centoni, che vantano un numero piuttosto alto di segmenti virgiliani comuni, potrebbero aver attinto alla medesima fonte (per l'ipotesi dell'esistenza di un repertorio ad uso dei centonatori, cf. *supra comm. ad v. 12*). Si noti in questi versi la netta prevalenza della paratassi, in generale preferita per ragioni compositive nel periodare centonario.

v. 235 ille manum patiens | immania terga resolvit

“quello, subendo la (mia) mano, districa il dorso smisurato”. *Aen.* 7, 490 *ille manum patiens [mensaeque adsuetus erili] + Aen.* 6, 422 [*corripit obiectam atque*] *immania terga resolvit*. Il primo segmento è tratto dalla descrizione del cervo di Silvia, che si lascia accarezzare dalla padroncina. Trasposta nel nuovo contesto, l'espressione *manum patiens*, trattandosi di un mostruoso serpente, chiaramente non indicherà più una carezza: il termine sarà usato piuttosto per rappresentare “il tocco” magico con cui Medea addormenta la bestia (per altri slittamenti semantici nella *Medea* cf. *infra Appendice 6*). Il secondo segmento, al pari della fonte del v. 234, si distingue per la particolare analogia che lega l'immagine del

modello a quella del testo centonario: come nel nostro caso, anche in Virgilio si tratta di un essere mostruoso (Cerbero), che viene addormentato mediante un artificio magico (il boccone incantato lanciato dalla Sibilla).

v. 236 ut me conspexit, | flammantia lumina torquens

“come mi vide, ruotando gli occhi infiammati”. *Aen.* 3, 306 *ut me conspexit [venientem et Troia maneret]* + *Geo.* 3, 433 *[exsilit in siccum et] flammantia lumina torquens*. Il primo emistichio è tratto dall’immagine di Andromaca che, stupita e sconvolta, vede Enea; il secondo allude invece ad un contesto la cui citazione colpisce il lettore per la particolare pertinenza con il presente passo centonario: si tratta infatti della descrizione del terribile serpente delle balze calabre, che si aggira per i campi esasperato dall’arsura. Ancora una volta, il centonatore dà mostra di un uso consapevole e anche oculato della materia virgiliana: infatti, se da un lato non si lascia sfuggire un contesto così ricco di richiami, dall’altro non ne abusa, attingendo ad esso una sola volta per la descrizione del serpente, che vanta una certa *variatio* nell’uso delle fonti.

v. 237 cervicem inflexam posuit | somnosque petivit

“poggiò il capo reclino e prese sonno”. *Aen.* 3, 631 *cervicem inflexam posuit, [iacuitque per antrum]* + *Aen.* 7, 88 *[pellibus incubuit stratis] somnosque petivit*. Con il primo emistichio ritorna l’episodio di Polifemo, già sfruttato nei versi dedicati al serpente al v. 234. Il secondo è riferito invece al vate Fauno, dalla cui profezia a Latino sono già stati tratti i vv. 70 e 120. Con l’addormentarsi del serpente custode del vello si conclude anche l’ultima prova superata da Giasone grazie all’aiuto di Medea, e con essa anche la lunga sezione in cui l’eroina ha ricordato all’amante gli aiuti a lui elargiti in passato, nel tentativo estremo di muoverlo a pietà (vv. 215-37).

v. 238 si te nulla movet tantarum gloria rerum

“se nessun merito di sì grandi imprese ti commuove”. Verso tratto interamente da *Aen.* 4, 272 *si te nulla movet tantarum gloria rerum*. Una volta ritagliato e inserito nel nuovo contesto, il segmento assume un significato leggermente diverso rispetto a quello originario: nel modello, Mercurio sta rimproverando Enea per la sua permanenza a Cartagine prolungata più del necessario, e lo sprona a ripartire. In tale frangente, la *gloria tantarum rerum* cui allude il dio è il desiderio di gloria per le imprese future cui Enea è destinato, e che devono ancora compiersi, e il verbo *moveo* ha il senso di “spingere, spronare”. Nel contesto del

centone, invece, la *gloria tantarum rerum* si riferisce ai meriti acquisiti da Medea nel corso delle imprese da lei già svolte nel passato, ovvero le prove imposte dal padre Eeta elencate nei versi immediatamente precedenti; quanto al verbo *moveo*, esso avrà qui il senso di “commuovere”, considerando che queste sono le parole conclusive di un discorso con cui Medea sta portando avanti l’ultimo tentativo di muovere Giasone a pietà. Si noti che anche la *captatio benevolentiae* rivolta a Creonte nella prima Scena si concludeva con una movenza simile: v. 97 *si te nulla movet tantae pietatis imago*.

v. 239 *sin absumpta salus | nec habet fortuna regressum*

“se invece la salvezza è svanita e la fortuna non torna indietro”. *Aen.* 1, 555 *sin absumpta salus [et te, peter optime Teucrum]* + *Aen.* 11, 413 [*funditus occidimus*] *neque habet Fortuna regressum*. Entrambi i segmenti sono tratti da discorsi, che sono in generale la tipologia di fonte prediletta dal centonatore: nel primo caso si tratta del discorso con cui Ilioneo chiede a Didone ospitalità per i Troiani, già ampiamente sottoposto all’astuzia compositiva della dislocazione nel corso delle scene precedenti (cf. i vv. 56, 57, 90, 79 del centone). Nel secondo, si tratta invece del discorso con cui Turno, in risposta all’intervento di Drance, ricorda ai Latini gli alleati che l’esercito può ancora vantare, e infine si dice disposto ad affrontare un duello singolo contro Enea. Il secondo segmento è attestato anche in *Alceste* 106 (*regressus* in luogo di *regressum*), dove va a comporre le parole con cui la regina, conosciuto il responso dell’oracolo, decide di morire sostituendosi al marito.

v. 240 *si nulla est regio, miseris quam det tua coniunx*

“se non v’è terra, che la tua sposa possa concedere a noi infelici”. Fonte unica (per cui cf. *supra comm. ad v.* 1): *Aen.* 10, 44 *si nulla est regio [Teucris] quam det tua coniunx*. Per il contesto cf. *comm. ad v.* 223: ritorna infatti il medesimo discorso di Venere. *Tua coniunx*, che nel contesto della *Medea* designa Creusa, nuova consorte di Giasone, nel modello era riferito a Giunone, sposa di Giove, cui Venere si stava rivolgendo. La sostituzione del virgiliano *Teucris* con *miseris* è più drastica rispetto alle altre modifiche al modello che il centonatore si concede (cf. *infra Appendice 4*), ma è del tutto comprensibile data l’inadattabilità del nome proprio entro il mito che egli sta narrando. Egli tuttavia anche in questo caso si serve ancora di materiale virgiliano per la sostituzione: *miseris* infatti compare nella medesima posizione esametrica in *Aen.* 2, 199.

v. 241 i, decus, i, nostrum! | Faciat te prole parentem

“va’, gloria nostra, va’! Che ti renda padre di prole”. *Aen.* 6, 546 *i decus, i, nostrum: [melioribus utere fatis]* + *Aen.* 1, 75 *[exigat et pulchra] faciat te prole parentem*. Il primo segmento fa parte delle parole con cui Deifobo congeda Enea prima di tornare fra le altre ombre, mentre il secondo è tratto dal discorso con cui Giunone convince Eolo a scatenare una tempesta contro i Troiani, promettendogli in cambio come sposa la bellissima ninfa Deiopea, che lo farà, appunto “padre di una bella prole”: il vuoto lasciato dall’aggettivo *pulchra*, escluso dal taglio del centonatore, viene colmato al verso successivo da *egregia*, tratto da tutt’altro segmento virgiliano: a proposito di *egregia* cf. anche *comm. ad v.* 242. Il primo segmento compare anche in *Alceste* 132, in una delle sezioni (vv. 128-33) che condividono con la *Medea* un numero cospicuo di versi (per cui cf. *comm. ad v.* 12). In particolare, si tratta delle parole con cui Alceste saluta il marito prima di morire.

v. 242 egregia interea coniunx | melioribus, opto

“[di prole] illustre frattanto la moglie, con migliori – spero – [auspici]”. *Aen.* 6, 523 *egregia interea coniunx [arma omnia tectis]* + *Aen.* 3, 498 *[quam vestrae fecere manus,] melioribus, opto*. Il primo segmento appartiene a un contesto già dislocato due volte nella presente Scena, ripettivamente ai vv. 221 e 241. Si tratta del discorso di Deifobo ad Enea, e in particolare, come al v. 221, della descrizione dell’aiuto che Elena diede ai Greci durante la presa di Troia sottraendo dalla casa tutte le armi. E’ a lei che, con una sfumatura sarcastica, si riferisce l’espressione *egregia coniunx*, soggetto della frase. Anche nel nuovo contesto l’intera espressione potrebbe fare da soggetto, ma bisogna considerare l’insieme della frase tenendo conto anche del segmento precedente, ovvero di *faciat te prole parentem* del v. 241. Con *egregia* riferito, come nel modello, a *coniunx*, il senso sarebbe “che l’illustre moglie frattanto con la prole ti renda padre”. *Prole*, privato dell’aggettivo *pulchra* che gli apparteneva nel testo d’origine (cf. *comm. ad v.* 241), risulterebbe qui piuttosto spoglio e superfluo: è inutile, infatti, specificare che se Creusa rende padre Giasone lo fa per mezzo della prole. L’attributo perso a seguito del taglio del centonatore potrebbe essere ritrovato tuttavia in *egregia* del v. 242: “che la moglie frattanto ti renda padre con un’illustre prole”. L’aggettivo, separatosi da *coniunx*, passerebbe da nomin. ad abl. (non problematico poichè in sinalefe), secondo un processo che risulta assai tipico della tecnica compositiva di Osidio, che nelle desinenze comuni a più casi trova uno degli strumenti principali per il proprio *modus operandi* (cf. *infra* i casi di “risegmentazione” in *Appendice 5*). Il vantaggio di questo spostamento, oltre a quello di ridare equilibrio al sostantivo *prole*, è quello di introdurre un’opposizione tra la *egregia proles* che potrebbe nascere dall’unione di Giasone con Creusa, e quella invece “barbara” (secondo l’ottica di Giasone) avuta da Medea. Come nel modello,

anche in questo caso l'aggettivo, detto da Medea, assume una sfumatura sarcastica. Questa invece non è presente al v. 85 del centone *Alcesta*, in cui l'espressione *egregia coniunx* si riferisce ad Alceste.

Quanto al secondo emistichio, esso appartiene alle parole con cui Enea si congeda da Andromaca prima di proseguire il viaggio verso il Lazio.

v. 243 auspiciis. | Possem | hinc asportare Creusam!

“[con migliori] auspici. Potessi portar via di qui Creusa!”. *Aen.* 3, 499 *auspiciis, [et quae fuerit minus obvia Grais]* + *Aen.* 12, 880 [*condicio?*] *possem [tantos finire dolores]* + *Aen.* 2, 778 [*eveniunt; nec te comitem*] *hinc portare Creusam*. Questo è uno dei rari versi della *Medea* composti eccezionalmente da tre segmenti (cf. *infra* Appendice 10). Il primo è il proseguimento in *enjambement* compositivo del v. 242: cf. *comm. ad loc.* per il contesto. La parte centrale deriva dalle parole di Giuturna (da cui già il v. 21), che si dispera constatando che non c'è più nulla che possa fare per salvare il fratello. Infine, l'ultimo segmento deriva dalle parole con cui lo spettro di Creusa si rivolge a Enea per incitarlo a proseguire senza di lei, poichè il fato ha stabilito che egli non possa portarla con sè lontano da Troia (*hinc*). A questo contesto il centonatore ha già alluso per i vv. 195 e 195a, e qui egli lo recupera per la possibilità che esso dà di introdurre nel centone il nome proprio *Creusa*, giocando sul fatto che esso è comune alla moglie di Enea e alla nuova compagna di Giasone. Da notare è uno slittamento nel valore del congiuntivo *possem* con il passaggio dalla fonte al centone: se in Virgilio si trattava di un congiuntivo potenziale (Giuturna sta dicendo che avrebbe potuto porre fine ai suoi tormenti, se solo non gli fosse stata data l'immortalità), nel nuovo contesto si tratta piuttosto di un congiuntivo desiderativo, che esprime irrealizzabilità nel presente. Medea qui sta esprimendo infatti il desiderio di poter portare via da lì Creusa, come nei versi successivi si augura che sia Giasone a pagare le conseguenze delle sue azioni (v. 244 ss. *spero...ecc.*). Di un sentimento di pena da parte di Medea nei confronti di Creusa si ha il sentore anche ai vv. 70-71 (*ne pete conubiis natam...miserere tuorum*), in cui l'eroina, che in questa versione del mito ritiene Giasone il vero responsabile delle proprie sventure, tenta di distogliere Creonte dall'intento di dare la figlia in sposa a siffatto genero.

Nel terzo piede si accumulano allungamento in arsi e iato; il fatto che entrambi i fenomeni si verifichino nell'esatta corrispondenza della sutura sottolinea che si tratta di conseguenze dell'operazione centonaria di assemblaggio tra emistichi. Cf. *infra* Appendice 2 e inoltre Lam.³, p. 179.

vv. 244-45 spero <e>quidem mediis, si quid pia numina possunt, / supplicia hausurum scopulis: | dabis, improbe poenas

“quanto a me, ti auguro, se i pii numi possono qualcosa, / di pagare il fio in mezzo alle difficoltà: sconterai la pena, infame”. *Aen.* 4, 382-83 *spero <e>quidem mediis, si quid pia numina possunt, / supplicia hausurum scopulis [et nomine Dido] + Aen.* 4, 386 *[omnibus umbra locis adero.] dabis, improbe, poenas*. Il verso 244 e il primo emistichio del v. 245, legati da *enjambement* compositivo (per cui cf. *comm. ad vv.* 4-5), sono tratti dalla maledizione che Didone scaglia contro Enea; il secondo emistichio del v. 245 è tratto dal medesimo contesto, pochi versi più sotto. Nella chiusa di questa battuta in cui Medea dà ampio sfogo al lamento tipico dell’eroina abbandonata (per la cui importanza nel centone cf. *supra Prologo, Introduzione*) non poteva mancare un copioso riferimento al libro quarto dell’*Eneide*, modello principale per lo svolgimento di tale tema. L’espressione *mediis scopulis* (cf. *Lam.*², p. 179) che nel modello ha senso proprio (Didone infatti sta augurando a Enea di morire nel corso della navigazione, prima dunque di raggiungere la sua meta nel Lazio), nel nuovo contesto, in cui non vi sono futuri viaggi in mare ad attendere Giasone, assume il senso traslato di “in mezzo alle difficoltà”: cf. *Cic. de Orat.* 2, 154; *Cael.* 51; *de Orat.* 3, 163; *Pis.* 41; *Cons. frgm.* 2; *V. Max.* 3, 7, 9; *Flor. Epit.* 2, 19 (4, 9, 1); *Gel.* 1, 10, 4. Si noti nella *Medea* non solo, in generale, la frequenza dell’uso traslato di alcuni vocaboli del modello (cf. *infra Appendice 6*), ma anche il particolare ricorso all’uso metaforico di espressioni appartenenti al linguaggio tecnico della navigazione (cf. vv. 53, 79). Il segmento *dabis, improbe, poenas* compare anche al v. 54 del centone *Hippodamia*, ed è detto da Enomao a Pelope, così minacciato per aver osato competere per la mano di Ippodamia. Anche il primo segmento di *Hippod.* 54 (*ne pete conubiis natam*) è in comune con la *Medea* (*Hos. Get.* v. 70), come del resto moltissimi altri emistichi della sezione incentrata sul dialogo Pelope/Enomao: per tale fenomeno cf. *supra comm. ad v.* 12.

v. 246 quod minime reris, | rebus iam rite paratis

“cosa che non pensi minimamente, quando ogni cosa sarà preparata secondo il rito”. *Aen.* 6, 97 *quod minime reris, [Graia pandetur ab urbe] + Aen.* 4, 555 *[carpebat somnos] rebus iam rite paratis*. Il primo emistichio è tratto dalle parole conclusive della profezia della Sibilla riguardo al futuro di Enea e dei Troiani, contesto in cui *quod* si riferiva a *via prima salutis* del verso precedente; tali versi sono coinvolti nell’astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v.* 2): cf. infatti 6, 94 = v. 94; 6, 95 = 167. Il secondo è tratto invece dal frangente in cui Enea, predisposta ogni cosa per la partenza, giace addormentato sulla nave. L’espressione *iam rite paratis* nel passaggio dal modello al centone va incontro ad un processo inverso rispetto a quanto siamo soliti ravvisare nella *Medea*:

infatti, se abitualmente si notano usi traslati tali per cui un termine tecnico virgiliano appare usato nel centone in senso più generico (cf. *infra Appendice 6*), in questo caso accade invece che un'espressione che in Virgilio aveva senso generico ("approntata ogni cosa nel modo dovuto") assume nel centone un significato più preciso: *rite* si riferisce infatti al rituale previsto per le nozze, e il nesso *rebus iam rite paratis* nel suo insieme si riferisce al fatto che Giasone pagherà il fio quando ogni cosa sarà già stata predisposta secondo il rito per il matrimonio.

Si noti l'allitterazione di *r* che si viene creando con l'unione dei due emistichi: il centonatore dà mostra in più casi della propria attenzione alle figure di suono e di senso nell'operazione di agglutinazione dei segmenti virgiliani, come abbiamo notato a proposito del v. 100 (allitterazione) e del v. 123 (chiasmo).

v. 247 *desine meque tuis incendere teque querellis*

"cessa di provocare sia me che te con i tuoi lamenti". La fonte è un unico verso virgiliano: *Aen.* 4, 360 *desine meque tuis incendere teque querellis* (per versi centonari ricavati per intero da un singolo verso virgiliano cf. *supra comm. ad v.* 1). Contesto virgiliano e centonario giungono in questo verso alla perfetta sovrapposizione: Giasone infatti, dopo il lungo e patetico monologo di Medea, per porre fine definitivamente alle sue speranze si esprime con le stesse dure parole con cui Enea congeda per sempre Didone, anche in questo caso dopo l'estrema supplica della regina. In questo verso e ai vv. 244-45 Didone ed Enea tornano ad essere i personaggi-guida principali dei due protagonisti del centone.

v. 248 *nam mihi parta quies, | nullum maris aequor arandum*

"io infatti ho raggiunto la quiete, non devo solcare nessuna distesa di mare". *Aen.* 7, 598 *nam mihi parta quies, [omnisque in limine portus]* + *Aen.* 3, 495 *[vobis] parta quies: nullum maris aequor arandum*. La patetica rassegna attuata da Medea di tutti i pericoli corsi in passato per salvare l'amato non ha alcun effetto su Giasone, che sembra non interagire con la sua interlocutrice, e risponde seguendo un proprio corso di pensieri. Il primo segmento è tratto dalle parole di Latino che rimane impassibile di fronte alle richieste di guerra avanzate da Turno e afferma, prima di ritirarsi nel palazzo, di essere giunto ormai alla fine. Per il contesto del secondo segmento cf. invece *comm. ad v.* 182, in cui esso è già comparso, ancora una volta in una battuta di Giasone.

v. 249 nec veni, nisi fata locum sedemque dedissent

“non venni se non perchè i fati mi assegnarono il luogo e la sede”. Altra fonte unica: *Aen.* 11, 112 *nec veni, nisi fata locum sedemque dedissent*. Come Enea di fronte ai Latini che gli chiedono una tregua per seppellire i morti, così Giasone di fronte a Medea che gli chiede aiuto in nome dei pericoli corsi per lui in passato giustifica la propria presenza in quella nuova terra quale evento voluto dal fato. In generale la tendenza di Giasone nel centone è quella di considerare l'accaduto come non dipendente dalla propria volontà: più avanti dirà infatti anche a proposito dell'uccisione di Absirto ad opera di Medea *quis deus in fraudem, quae te dementia cepit / commaculare manus, fraterna caede penates? / Aut ego tela dedi aut vitam committere ventis / hortati sumus? Quae dura potentia nostra?* (vv. 261-65), allontanando le proprie responsabilità.

v. 250 heu tot incassum fusos patiere labores

“ahimè, lascerai che tante fatiche vadano disperse”. *Aen.* 7, 421 [*Turne*], *tot incassum fusos patiere labores*. Il contesto è il medesimo da cui è tratto anche il secondo segmento del v. 253 di questa stessa battuta: si tratta delle parole di Alletto che, sotto le sembianze di Calibe, istiga Turno alla guerra. Il nome proprio *Turne*, chiaramente non adattabile al nuovo contesto, viene sostituito con l'esclamazione *heu*, secondo un processo già incontrato al v. 240, in cui *Teucris* veniva sostituito con *miseris*. Non è la prima volta che Osidio si serve della particella *heu* per riequilibrare un verso: si veda infatti anche il v. 109 in cui, analogamente al nostro caso, essa viene sfruttata per colmare un “vuoto” a inizio verso. Questa volta, tuttavia, la sostituzione trascina con sé un'imperfezione metrica: a fronte delle due sillabe di *Turne*, *heu* ne introduce infatti una sola. E' questo il motivo alla base delle proposte di emendazione del Burman, che proponeva *nempe* o *tune*. Müller (p. 369) e Lamacchia (Lam.³, p. 182) pensano invece alla scansione di *heu* come bisillabo; in tal caso, tuttavia, bisognerebbe ammettere una scansione differente rispetto a tutti gli altri *heu* contenuti nel centone (vv. 22 – *bis* –, 42, 44, 109, 153, 163, 199, 437), di cui, tra l'altro, tre (vv. 22, 153, 163) nella medesima posizione esametria incipitaria. Preferisco dunque inserire il verso tra i casi di ipometria dovuta a tecnica centonaria (cf. *infra* Appendice 2). Lo stesso verso compare anche in *Alceste* 57, in cui *Turne* viene sostituito questa volta con il bisillabo *Phoebe*.

v. 251 nec venit in mentem | sudans sub vomere taurus

“e non ricordi il toro che sudava sotto l'aratro”. *Aen.* 4, 39 *nec venit in mentem [quorum consederis arvis?]* + *Geo.* 3, 515 [*ecce autem duro*] *fumans sub vomere taurus*. Il primo

segmento è tratto dalle parole con cui Anna ricorda a Didone di essersi insediata in una terra circondata da popoli pronti a tenderle agguati, mentre il secondo dalla descrizione della morte per malattia del toro da soma. Medea dà avvio ancora una volta a un elenco – questa volta in forma più sintetica – delle imprese superate da Giasone grazie al suo aiuto. Ritorna qui il ricordo della prova di aggiogamento dei tori spiranti fuoco, già rammentata dall’eroina ai vv. 224-26. Il fatto di riproporre più volte i medesimi temi è tipico dei testi centonari, in cui si nota un certo gusto per la ripetizione delle stesse immagini sfruttando di volta in volta fonti differenti, come per dare saggio di una vasta conoscenza delle varie possibilità offerte dal materiale verbale virgiliano. In questo verso, *S* tramanda *sudans* in luogo del virgiliano *fumans*. La lezione, pur restituendo un’immagine più sbiadita rispetto a quella del modello (*fumans* potrebbe essere, infatti, un riferimento al fatto che i tori di Eeta soffiavano fuoco dalle narici, elemento fondamentale nella prova imposta a Giasone), risulta tuttavia altrettanto plausibile all’interno del contesto. Potrebbe trattarsi di un errore di memoria (cf. Lam.¹, p. 275), considerando che in Virgilio esistono espressioni del tipo *equos...fumantis sudore* (*Aen.* 12, 337-38) che possono aver giocato un influsso; impossibile tuttavia stabilire se la svista risalga a un copista o, ancora più a ritroso, al centonatore. In questi primi 251 versi si tratta del quarto caso di lezione virgiliana che pur essendo perfettamente adatta al contesto centonario viene tuttavia modificata con una nuova lezione che risulta altrettanto funzionante: uniformemente agli altri casi, scelgo di mantenere la lezione tradita dal Salmasiano per i motivi illustrati nel comm. al v. 166.

v. 252 iam gravior Pelias | et aena undantia flammis

“Pelìa già piuttosto anziano e la caldaia di bronzo che bolle sul fuoco”. *Aen.* 2, 436 *iam gravior Pelias et [vulnere tardus Ulixi]* + *Aen.* 6, 218 [*pars calidos latices*] *et aëna undantia flammis*. Sovvertendo l’ordine cronologico, Medea, tra la prova di aggiogamento dei tori e l’addormentamento del serpente, rammenta qui l’episodio dell’uccisione di Pelia, re di Iolco. L’eroina, per aiutare Giasone a vendicarsi dello zio, che aveva spodestato suo padre Esone e allontanato Giasone stesso da Iolco, convinse le figlie di Pelia a sottoporre il padre a un rito di ringiovanimento, facendo loro vedere come un ariete fatto a pezzi e bollito potesse ritornare agnellino. Le figlie, credendo all’inganno di Medea, fecero a pezzi il proprio padre, uccidendolo, e ne misero a bollire le membra in una caldaia. Il centonatore per tratteggiare l’episodio ne rammenta due elementi essenziali, ovvero l’età avanzata di Pelia e la caldaia bollente. Il primo viene da lui reperito dalla presa di Troia; Enea sta raccontando di come sia riuscito a sottrarsi a un assalto dei Greci, e cita due suoi compagni che in quel momento erano con lui: si tratta di Ifito e, appunto, di Pelia, del quale il centonatore non manca di sfruttare il nome proprio. In questo primo emistichio assistiamo a un tipico caso di

“risegmentazione” (cf. *infra* Appendice 5) del testo virgiliano: *gravior* (per cui cf. Lam.¹, p. 176), che nel periodo da cui il segmento è tratto era riferito a Ifito, viene staccato da questo e attribuito a Pelia (cf. *Aen.* 2, 434-36 *divellimur inde, / Iphitus et Pelias mecum (quorum Iphitus aevo / iam gravior, Pelias et vulnere tardus Ulixi)*).

Il secondo emistichio è tratto invece dal funerale di Miseno, dove gli *aena* sono i vasi di bronzo in cui viene scaldata l’acqua poi utilizzata per lavare il corpo del defunto. Il medesimo segmento ricorre anche all’inizio del centone *Alcesta* (v. 4), in cui viene rammentato l’antefatto secondo cui Admeto ottenne in sposa Alceste dal padre Pelia catturando un cinghiale e un leone.

v. 253 squamosusque draco et | quaesitas sanguine dotes?

“il serpente squamoso, e che la dote fu procurata con il sangue?”. *Geo.* 4, 408 *squamosusque draco et [fulva caervice leaena]* + *Aen.* 7, 423 *[rex tibi coniugium] et quaesitas sanguine dotes*. Il primo segmento allude di nuovo alla prova di addormentamento del serpente custode del vello (per cui cf. vv. 233-37), questa volta rammentata mediante una fonte differente, ovvero la descrizione ad opera della ninfa Cirene di tutti gli aspetti che Proteo assumerà quando Aristeo cercherà di catturarlo, tra cui appunto anche quello di serpente squamoso.

Il secondo segmento, anche se più generico, potrebbe essere invece un riferimento all’uccisione di Absirto. Esso è già stato sfruttato al v. 41: cf. *comm. ad loc.* per il contesto e per il problema testuale riguardante *quaesitas/quaesitae*. Cf. anche *Hippod.* 6, dove il segmento (tradito anche in questo caso *quaesitas*) viene utilizzato in riferimento alle nozze di Ippodamia e di Pelope, conclusesi a prezzo del sangue di Pelia. Per la costruzione di *nec venit in mentem* + infinitiva, cf. anche *infra* vv. 400-401.

v. 254 in regnis hoc ausa tuis

“ciò hai osato nel tuo regno”. *Aen.* 5, 792 *in regnis hoc ausa tuis*: il verso è un *tibicen* anche nel testo virgiliano. Per la presenza dei *tibicines* nella *Medea* e, in generale, nei centoni, cf. *supra comm. ad vv.* 195 a, 196. Il contesto è il medesimo da cui è tratto il v. 215: Venere si rivolge a Nettuno e gli fa presente le insidie che Giunone tende di continuo ai Troiani, non ultima la tempesta che la dea ha scatenato in Libia, osando invadere il regno dello stesso Nettuno (*in regnis hoc ausa tuis*). Concorro con l’attribuzione di questo verso a Giasone, con Canal e Lamacchia (Lam.⁵, p. 313 s.), e contro Riese, Baehrens, Schenkl e Salanitro: le prove dell’aggiogamento dei tori e dell’addormentamento del serpente che Medea ha appena citato avvengono, infatti, nella Colchide, e dunque non avrebbe senso che

l'eroina affermasse di aver osato tali imprese *regnis tuis*, ovvero nel regno di Giasone; sarà piuttosto Giasone a ribattere a Medea che ella ha potuto osare tali atti in Colchide, contrapponendola alla terra in cui si trovano ora, in cui siffatte azioni non sono più necessarie.

Nel contesto d'origine, soggetto era Giunone, di cui Venere parlava in terza persona, e il verbo sottinteso era dunque *est*; nel nuovo contesto, Giasone si sta rivolgendo a Medea in modo diretto (cf. v. 257, *mitte*), e bisogna dunque supporre che il verbo passi alla seconda persona. Questo costituisce pertanto un ulteriore esempio di come Osidio sfrutti il sottinteso virgiliano come espediente per inserirsi nel testo preso a modello piegandolo al proprio uso senza modificarne l'aspetto esterno. Ulteriori casi che esemplificano questa tecnica sono raccolti *infra* in *Appendice 8*.

v. 255 *haec loca non tauri spirante<s> naribus ignem*

“questi luoghi non tori spiranti fuoco dalle narici”. *Geo.* 2, 140 *haec loca non tauri spirantes naribus ignem*. Il passo è il medesimo da cui è già stato tratto il secondo segmento del v. 226: nel contesto delle *laudes Italiae*, l'autore cita per contrasto i luoghi in cui Giasone affrontò le prove imposte da Eeta, al fine di mettere in maggior risalto le qualità positive dell'Italia. Giasone fa proprie queste parole per contrapporre ai *tuis regnis* (v. 254) della Colchide e alle insidie in essi subite la tranquillità del regno in cui egli si trova ora finalmente inserito (cf. vv. 248-49 *nam mihi parta quies, nullum maris aequor arandum, / nec veni, nisi fata locum sedemque dedissent*, e prima ancora i vv. 182-85). Privato del verbo *invertere*, posto al v. successivo, escluso dal taglio del centonatore, e non potendo dipendere da nessuno dei predicati circostanti nè da un eventuale predicato sottinteso, il verso così come tradito da S risulta sospeso; sulla scorta del Burman e del Meyerus, la maggior parte degli editori (Baehrens, Riese, Mooney) integrò dopo il v. 255 *Geo.* 2, 141 (*invertere satis immanis dentibus hydri*) ovvero il verso delle *Georgiche* immediatamente successivo al nostro. Ciò che non è stato ancora fatto notare è che tale intervento va contro una delle norme fondamentali di cui si ha riscontro non solo nei testi centonari a noi giunti, ma anche nella *Praefatio* di Ausonio (per cui cf. *supra* *Prefazione*, parr. 2 e 3.1). Si tratta in particolare della regola secondo cui nella scrittura di un centone non è lecito introdurre di seguito due (e tantomeno tre) versi che già nel testo preso a modello si trovavano ad essere consecutivi (*Cento, Praef.* 31, 32 *duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae*). Poichè la tecnica centonaria di Osidio si mostra molto attenta nell'evitare casi di tale genere, l'integrazione proposta, dando luogo a ben tre versi virgiliani consecutivi (*Geo.* 2, 140-141-142) risulterebbe pesantemente contraria all'*usus* del poeta, e in quanto tale ritengo che non

possa essere accettata. Preferisco pertanto introdurre un segno di lacuna tra il v. 255 e il v. 256.

v. 256 nec galea densisque virum seges horruit hastis

“nè spuntò una messe di guerrieri irta di elmi e di fitte aste”. *Geo.* 2, 142 *nec galeis densisque virum seges horruit hastis*: fonte unica (cf. *supra comm. ad v.* 1). Per il contesto, cf. *comm. ad vv.* 226, 254. Il riferimento è ancora una volta alla prova consistente nell’uccisione dei guerrieri nati dai denti di serpente (cf. vv. 226-32). Il testo del Salmasiano riporta *galea* in luogo del plur. *galeis*: questo caso si iscrive nel gruppo delle differenze tra testo centonario e testo virgiliano non riconducibili a una *ratio* legata alla tecnica centonaria e alla trasposizione entro il nuovo contesto (cf. *infra Appendice 12*). In questo caso potrebbe trattarsi di un semplice errore di memoria attribuibile al centonatore o a un copista. Un altro simile mutamento singolare/plurale si registra al v. 342 (*umbras* in luogo del virgiliano *umbram*).

v. 257 nec vim tela ferunt: | mitte hanc de pectore curam

“le armi non portano violenza: allontana dal cuore questa inquietudine”. *Aen.* 6, 400 *nec vim tela ferunt*; [*licet ingens ianitor antro*] + *Aen.* 6, 85 [*Dardanidae venient*] (*mitte hanc de pectore curam*). Il primo segmento è tratto dalle parole con cui la Sibilla rassicura Caronte riguardo alla presenza di Enea negli Inferi, e dunque da un contesto coinvolto nell’astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v.* 2): dal medesimo discorso della sacerdotessa sono tratti infatti anche i vv. 56 e 97 del centone. Le “armi” che “non portano violenza” sono, nel contesto d’origine, quelle di Enea. Anche il secondo segmento proviene dalle parole della Sibilla, in questo caso però indirizzate ad Enea; la sacerdotessa sta profetizzando il suo futuro, e lo rassicura sul fatto che i Troiani giungeranno nel regno di Lavinio. Lo stesso segmento compare anche in *Alceste* 27, detto da Apollo che rassicura Admeto sul fatto che riuscirà ad ottenere Alceste in sposa.

vv. 258-59 nam quis te, iuvenum confidentissime, nostras / iussit adire domos? | pelagine erroribus actus

“chi mai, giovane impudentissimo, / ti ha ordinato di venire alla mia casa? Forse sospinto dalle peregrinazioni del mare?”. *Geo.* 4, 445 *nam quis te, iuvenum confidentissime, nostras / iussit adire domos?* + *Aen.* 6, 532 [*attulerint:*] *pelagine venis erroribus actus*. Il v. 258 e il primo segmento del v. 259, legati da *enjambement* compositivo (per cui cf. *supra*

comm. ad vv. 4-5), sono tratti dalle parole che Proteo rivolge ad Aristeo dopo che questi è riuscito ad imprigionarlo. Per la vasta presenza della *fabula Aristaei* nella *Medea* cf. *supra comm. ad v. 83*. L'ultimo emistichio è tratto invece dalle parole che Deifobo rivolge ad Enea negli Inferi, chiedendogli come sia potuto arrivare fin lì. Tale contesto è coinvolto nell'espedito compositivo della dislocazione: cf. infatti vv. 221, 241, 242. L'omissione di *venis*, parola interna all'emistichio, si aggiunge agli altri pochi casi in cui ciò accade eccezionalmente: cf. *infra Appendice 9*.

v. 260 an fratris miseri letum ut crudele viderem?

“forse perchè io vedessi la morte atroce dell'infelice fratello?”. *Aen. 12, 636 an fratris miseri letum ut crudele videres?* Sono le parole di Turno che, riconosciuto il travestimento della sorella, si rivolge a lei e le chiede perchè mai sia scesa in campo ad assistere al triste spettacolo della sua morte ormai sicura. Trasposto nel nuovo contesto, il verso è l'ennesima allusione alla morte di Absirto, che nel centone costituisce uno dei maggiori rimpianti di Medea (cf. vv. 9, 41, 253, *et al.*).

A differenza del virgiliano *videres*, concordemente tradito, **S** presenta la lezione *viderem*. La frase avrebbe un senso in entrambi i casi: si tratta quindi del quinto caso in questi primi 260 versi di “correzione a Virgilio” non necessaria (cf. *infra Appendice 12*). Cf. tuttavia Ap. Rh. 4, 464 ss., in cui l'esecutore dell'uccisione di Absirto è Giasone, e Medea si copre il volto per non vedere la scena. La circolazione di una simile versione del mito potrebbe costituire una giustificazione per il passaggio da *videres* a *viderem*, sia esso attribuito al centonatore o a un copista.

v. 261 sive errore viae seu tempestatibus acti

“sia che vi fummo spinti da un errore della rotta o dalle tempeste”. *Aen. 7, 199 sive errore viae seu tempestatibus acti*. Si tratta del discorso di re Latino ai Troiani che, approdati nelle sue terre, gli chiedono ospitalità. Ecco un altro caso in cui Osidio sfrutta l'espedito del sottinteso (per cui cf. *supra comm. ad vv. 40-41*): nel passo dell'*Eneide*, *acti* era un participio congiunto riferito ad un soggetto di seconda persona plurale. Nel nuovo contesto, il centonatore lo reinterpreta come parte della forma verbale *acti sumus*, dove *sumus* è sottinteso. Per altri esempi di questo fenomeno, cf. *infra Appendice 8* (e in partic. il caso di *quaesitas* del vv. 41 e 253) Per questo verso cf. anche Lam.¹, p. 279.

v. 262 quis deus in fraudem, | quae <te> dementia cepit

“quale dio (ti ha tratta) in inganno, quale follia ti prese”. *Aen.* 10, 72 *quis deus in fraudem, quae [dura potentia nostra] + Ecl.* 2, 69 [*Ah, Corydon, Corydon,*] *quae te dementia cepit?* o *Ecl.* 6, 47 [*Ah, virgo infelix,*] *quae te dementia cepit?* Il primo segmento è tratto dall'intervento di Giunone in seno al concilio degli dei. La dea fa presente che non dietro sua esortazione Enea ha abbandonato l'accampamento, mettendo i Troiani in difficoltà. Fonte e centone sono legati da analogia situazionale: sia Giunone sia Giasone prendono le distanze dall'accaduto, negando di avere responsabilità a riguardo. Nel testo virgiliano, l'espressione era retta da *egit* del v. 73. Venuto meno questo in seguito al taglio del centonatore, nel nuovo testo si genera un'ellissi. Cf. Lam.², p. 174. A proposito del secondo segmento, cf. *supra comm. ad v.* 45.

v. 263 commaculare manus, | fraterna caede penates?

“nel macchiare le mani, i penati, con il sangue di tuo fratello?”. *Ecl.* 8, 48 *commaculare manus. [Crudelis tu quoque, mater] + Aen.* 4, 21 [*coniugis et sparsos*] *fraterna caede penates*. Il primo segmento deriva ancora una volta dai versi dell'ottava ecloga riguardanti Medea, ampiamente coinvolti nell'astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *comm. ad v.* 2): cf. infatti 8, 47 = vv. 400, 441; 8, 48 = vv. 263, 401, 442; 8, 49 = v. 444. In generale, per la presenza dell'ottava ecloga nella *Medea* cf. *supra comm. ad v.* 93. L'espressione *commaculare manus*, che nella fonte era retta da *docuit* del verso precedente ed era un riferimento all'uccisione dei figli per mano di Medea, nelle parole di Giasone, ignaro che questo è proprio ciò che sta per accadere, passa ad indicare l'assassinio di Absirto (confronta infatti *fraterna caede*). Per il contesto del secondo emistichio e per il mutamento cui va incontro l'aggettivo *fraternus* dal modello al centone, cf. *supra comm. ad v.* 9, in cui il segmento è già stato utilizzato. Si noti che *penates* si trova a dipendere, accanto a *manus*, da *commaculare*.

v. 264 aut ego tela dedi | aut vitam committere ventis

“forse (ti) diedi io le armi, o [ti esortai] ad affidare la vita ai venti”. *Aen.* 10, 93 *aut ego tela dedi [fove Cupidine bella?] + Aen.* 10, 69 [*hortati sumus*] *aut vitam committere ventis*. In questo verso e anche al verso successivo ritorna il discorso con cui Giunone allontana da sè le responsabilità riguardo al frangente difficoltoso in cui versano i Troiani, già incontrato anche a proposito del v. 262 (cf. *comm. ad loc.*): la dea è dunque il “personaggio-guida” per questa battuta di Giasone. In 10, 93 i *tela* di cui Giunone parla sono quelli della guerra di

Troia, da cui prende le distanze; in 10, 69 la dea dice che se Enea si è allontanato dai propri uomini, lasciandoli in difficoltà, non è stato per un suo consiglio.

v. 265 hortati sumus? | Quae dura potentia nostra?

“io ti esortai? Quale (fu) il mio crudele influsso?”. *Aen.* 10, 69 *hortati sumus* [*aut vitam committere ventis*] + *Aen.* 10, 72 [*quis deus in fraudem,*] *quae dura potentia nostra*. Entrambi i segmenti appartengono ancora una volta al contesto-guida del discorso di Giunone (per cui cf. *comm. ad vv.* 262, 264), e a versi il cui altro emistichio è già stato sfruttato nel centone, e in particolare in questa stessa battuta di Giasone (rispettivamente: *aut vitam committere ventis* al v. 264 e *quis deus in fraudem* al v. 262). La frammentazione di un verso virgiliano in due parti e l'utilizzo di queste in separata sede, ma per comporre battute di un medesimo personaggio è uno degli espedienti di questo centonatore per riuscire a sfruttare al massimo un determinato contesto: cf. *supra comm. ad v.* 89. Come nel caso del v. 262, il segmento *quae dura potentia nostra*, venuto meno il verbo reggente *egit* di *Aen.* 18, 73, risulta ellittico. Per l'ellissi e il sottinteso quali fenomeni tipici della *Medea* cf. rispettivamente Lam.², p. 174 ss. e *infra Appendice* 8. Il verso è ipometro, essendo in difetto di una sillaba nel terzo piede; poichè l'anomalia si verifica nell'esatta corrispondenza della sutura, anche in questo caso essa è ascrivibile alla tecnica centonaria, e non necessari risultano dunque i tentativi di emendazione: cf. *supra comm. ad vv.* 6, 65 per un approfondimento della questione, e cf. *infra Appendice* 2 per la casistica completa dei versi della *Medea* metricamente problematici.

v. 266 nil nostri miserere, | nihil mea carmina curas?

“di me non hai per niente pietà, dei miei incantesimi non ti curi affatto?”. *Ecl.* 2, 7 *nil nostri miserere?* [*Mori me denique coges*] + *Ecl.* 2, 6 [*o crudelis Alexi,*] *nihil mea carmina curas?* Entrambi i versi attingono al medesimo passo delle *Bucoliche*, i cui versi 2, 6 e 2, 7 vengono invertiti, come spesso accade nella *Medea*. Il contesto è quello dell'amore dell'infelice Coridone, che si rivolge al giovane Alessi da cui egli non è corrisposto: le sue parole sono atte dunque a dare voce alla Medea-eroina abbandonata, che in nulla viene più ascoltata da Giasone. Il sostantivo *carmina* subisce, col passaggio dal modello al centone, il medesimo mutamento semantico che abbiamo notato anche a proposito del v. 24, ovvero dal senso di “canto” a quello di “incantesimo”. Il nostro passo va quindi ad ulteriore sostegno dei casi raccolti in Lam.², p. 167. Per altri traslati semantici nella *Medea* cf. *infra Appendice* 6. Il primo segmento compare anche in *Alceste* 58, in cui Admeto si rivolge ad Apollo e gli

chiede di sottrarlo al suo destino di morte. Il passo è uno di quelli che presentano un alto numero di emistichi comuni alla *Medea*: per questo fenomeno cf. *supra comm. ad v. 12*.

v. 267 efficiam posthac ne quemquam voce lacessas

“farò in modo che d’ora in poi tu non turbi più nessuno con le tue parole”. *Ecl. 3, 51 efficiam, posthac ne quemquam voce lacessas*. Il contesto è quello della sfida canora tra Menalca, che pronuncia queste parole, e Dameta. Nella sua nuova collocazione, il verso assume un significato differente rispetto a quello originario: *voce* da ablativo di limitazione diventa compl. di mezzo, e *lacessas* passa dal senso di “sfidare” a quello di “turbare” (“attrarre” secondo Lam.², p. 166), in riferimento alla capacità dialettica con cui Giasone riuscì in passato a ottenere l’aiuto di Medea provocandone l’innamoramento (cf. *Ov. Her. 12, 12 et decor et linguae gratia ficta tuae*; *Eur. Med. v. 580 ss. σοφός λέγειν πέφυκε ... λέγειν τε δεινός*). Il verbo mantiene il medesimo significato del modello in *De alea 72*, in cui infatti il contesto è quello della sfida tra due concorrenti in una partita a dadi, mentre *voce* anche in questo caso passa a compl. di mezzo.

v. 268 nec dulcis natos Veneris nec praemia noris

“non conoscerai nè dolci figli nè le gioie di Venere”. Il verso è tratto per intero (cf. *supra comm. ad v. 1*) da *Aen. 4, 33 nec dulcis natos Veneris nec praemia noris*. Si tratta ancora una volta del discorso che Anna rivolge a Didone al fine di convincerla a cedere all’attrazione che prova per Enea. Il contesto è particolarmente caro a Osidio: cf. infatti vv. 81, 95, 98, 169, 170, 251, 400, tra i quali esso viene dislocato (“dislocazione”: cf. *supra comm. ad v. 2*). La minaccia di vendetta di Medea, che fino a questo punto era sempre rimasta vaga (cf. v. 24 e vv. 179-80), assume per la prima volta un contenuto ben specifico: è qui racchiuso infatti il progetto di uccisione di Creusa, che Giasone non vuole tuttavia recepire (cf. vv. 269-70).

v. 269 quid causas petis | et inrita iurgia iactas?

“perchè cerchi pretesti e lanci vani insulti?”. *Aen. 8, 395 quid causas petis [ex alto? Fiducia cessit] + Aen. 10, 95 [haud iustis adsurgis] et inrita iurgia iactas*. Il primo segmento è già stato sfruttato al v. 87 (cf. *ad loc.* per il contesto), dove è tradito *causas petis*, come nei mss virgiliani ma diversamente dal nostro verso, in cui **S** tramanda *petis causas*. Qualunque sia l’ordine delle due parole, il v. 269 risulta metricamente problematico: non trattandosi dunque di un’inversione *metri causa*, e trovandosi l’emistichio incipitario anche in un altro verso del centone, secondo il giusto ordine delle parole, credo che lo spostamento sia

attribuibile ad errore di memoria del copista o del centonatore, e che si possa ripristinare l'ordine *causas petis*. Analizzando il verso in questa forma è possibile riconoscere una tipologia di irregolarità metrica tra le più frequenti nella *Medea* (cosa che invece non accade leggendo *petis causas*): si tratterebbe infatti di ipometria localizzata esattamente in sutura (cf. *infra Appendice 2* per gli altri casi). Così probabilmente leggeva anche il Riese, che infatti poneva il segno di due sillabe mancanti nel terzo piede, prima di *et*. Analogamente agli altri casi di irregolarità metrica in sutura, stampo il testo tradito e inserisco il verso in *Appendice 2*. Lamacchia tenta una lettura ritmica (Lam.³, p. 204), tuttavia non accettabile per i motivi illustrati *supra*, in *comm. ad vv. 6, 65*.

Con il secondo segmento ritorna il contesto-guida del discorso di Giunone nel concilio degli dei.

v. 270 iamque vale, | melior quoniam pars acta diei est

“e ora addio, poichè la parte migliore del giorno è trascorsa”. *Geo.* 4, 497 *iamque vale; [feror ingenti circumdata nocte]* + *Aen.* 9, 156 *[nunc adeo,] melior quoniam pars acta diei*. Entrambi i contesti sono coinvolti nell'astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v. 2*): nel primo caso si tratta del mito di Orfeo e di Euridice, incastonato entro la *fabula Aristaei*, e in particolare qui si tratta del saluto estremo che Euridice rivolge all'amato prima di essere trascinata di nuovo negli Inferi (cf. *supra vv. 16, 17, 208, 209*). Nel secondo, a parlare invece è Turno, che invita i suoi uomini a godere del successo avuto nel corso del giorno e a riposarsi in attesa delle successive battaglie: questo stesso contesto, all'inizio della Scena forniva le parole per la battuta d'esordio di Giasone, che si rivolgeva in quel frangente ai suoi *viri* (cf. *supra comm. ad vv. 184-85*). Turno, ritratto in tutta la sua sicurezza di personaggio inconsapevole della futura rovina, risulta dunque uno dei personaggi-guida del Giasone di questa Scena, altrettanto inconscio di ciò che lo attende.

v. 271 utere sorte tua, | susceptum perfice munus

“approfitta della tua fortuna, porta a termine l'impegno intrapreso”. *Aen.* 12, 932 *utere sorte tua. [miseri te si qua parentis]* + *Aen.* 6, 629 *[sed iam age, carpe viam et] susceptum perfice munus*. Il primo segmento è tratto dalle parole con cui Turno, ferito da Enea durante il duello finale, lo invita a godersi la sua fortuna, ma allo stesso tempo ad avere pietà per lui; il secondo è ritagliato invece dalle parole con cui la Sibilla sprona Enea, soffermatosi ad osservare alcuni dannati, a proseguire il proprio viaggio negli Inferi. Il *munus* cui Medea si riferisce è l'impegno preso da Giasone con Creusa. Il primo segmento compare anche in

Alceste 83, ed è pronunciato da Pelia che, rifiutatosi di morire in luogo di Admeto, incita questi a seguire il destino che gli è stato assegnato (*sors* ha qui il senso generico di “sorte”).

v. 272 nunc iter ad regem nobis; | quod te adloquor hoc est

“ora devo recarmi dal re; questo è ciò che ti dico”. *Aen.* 11, 17 *nunc iter ad regem nobis* [*murosque Latinos*] + *Aen.* 6, 466 [*quem fugis? extremum fato*] *quod te adloquor hoc est*. Come accade al v. 270, anche qui per la battuta conclusiva di Giasone viene recuperato, in una sorta di *Ringkomposition* di arte centonaria, uno dei personaggi-guida della battuta di Giasone di inizio scena: il primo segmento è tratto infatti dal medesimo discorso di Enea ai propri uomini da cui proviene anche parte del v. 181. Per la seconda parte del verso si ritorna ancora al personaggio-guida principale da cui vengono mutate più spesso le battute di Giasone: si tratta infatti di nuovo di Enea, che negli Inferi scorge l’ombra di Didone e cerca, invano, di parlarle per l’ultima volta. Rispetto alla fonte si noti una risegmentazione della frase, dovuta al taglio di parte della frase originaria: *quod te adloquor hoc est*, che in origine dipendeva da *extremum*, si trova infatti ad essere a sè stante. Il senso dunque non è più “questa è l’ultima volta che...”, bensì “questo è (tutto) ciò che ho da dirti”. (Non credo, come ipotizzato da Lam.², p. 176, che si esiga nel lettore l’evocazione di un sottinteso *extremum*, poichè il segmento ha senso compiuto anche senza di esso).

v. 273 num fletu ingemuit nostro | aut miseratus amanti?

“forse gemette al mio pianto o commiserò me che l’amavo?”. *Aen.* 4, 369 *num fletu ingemuit nostro?* [*num lumina flexit?*] + *Aen.* 4, 370 [*num lacrimas victus dedit*] *aut miseratus amantem est?* Come accade per Giasone (cf. *supra comm. ad v. 272*), anche per Medea il centonatore torna a fare ricorso al personaggio-guida principale, ovvero a Didone del quarto libro. I due segmenti sono tratti da versi poco distanti tra loro, appartenenti a un contesto la cui analogia situazionale con questo punto del centone è particolarmente stretta: esattamente come Medea, Didone, dopo l’estremo tentativo di muovere Enea a pietà per indurlo a restare, di fronte all’irremovibilità e alla freddezza dell’amato prorompe in un lamento che sfocia poi in una minaccia. Diversamente da *amantem est* dei mss virgiliani, il Salmasiano tramanda *amanti*. Il caso risulta analogo a quello del v. 130 (cf. *comm. ad loc.*): alla luce dell’affermarsi nel tardo latino dell’uso del dativo con i verbi di compassione, si tratterà non tanto di un *lapsus*, quanto piuttosto di un caso di influsso della lingua corrente sull’attività compositiva del centonatore, e il fatto che non si tratti di una singola occorrenza del fenomeno bensì di due casi dà ulteriore sostegno a tale ipotesi (cf. *Hier. Am.* 3, 7, 4;

Commod. *Instr.* 2, 38, 3; Coripp. *Laud. Just.* 2, 402; Diom. p. 294 P; Gelas. *Es.* p. 315, 20 ecc.).

vv. 274, 275 et dubitamus adhuc? | Lacrimantem et multa volentem / dicere deseruit rapidusque in tecta recessit

“e dubitiamo ancora? Mi ha abbandonata mentre piangevo e volevo / dirgli molte cose, e si è ritirato rapidamente nel palazzo”. Il verso 274 è composto da *Aen.* 6, 806 *et dubitamus adhuc [virtutem extendere factis]* + *Aen.* 2, 790 *[haec ubi dicta dedit,] lacrimantem et multa volentem*, mentre il v. 275 è dato dall’unione di *Aen.* 2, 791 *dicere deseruit [tenuisque recessit in auras]* + *Aen.* 12, 81 *[haec ubi dicta dedit] rapidusque in tecta recessit*. Il primo segmento è tratto dalla profezia di Anchise sul futuro glorioso che attende la stirpe di Enea: Medea fa sue le parole di incoraggiamento che, alla luce di tale felice prospettiva, Anchise rivolge al figlio. A cavallo tra il v. 274 e il verso 275 invece stanno, legate da *enjambement* compositivo (per cui cf. *supra comm. ad vv.* 4-5), le parole con cui viene descritta l’immagine dello spettro di Creusa che, dopo aver spronato Enea a proseguire il suo viaggio senza di lei, svanisce quando ancora lui le vorrebbe chiedere molte cose. Il secondo emistichio del v. 275 è tratto infine dalle parole di congedo che Turno rivolge ad Amata prima dello scontro finale con Enea. I tre segmenti, scelti in ragione dell’analogia situazionale con il frangente rappresentato nel centone, rimarkano e completano l’indicazione scenica del v. 272: Giasone tronca improvvisamente il dialogo con Medea (v. 272 *quod te adloquor hoc est* e vv. 274-75 *lacrimantem et multa volentem / dicere deseruit*) e rientra nel palazzo (v. 272 *nunc iter ad regem nobis* e v. 275 *rapidusque in tecta recessit*). Oltre che per ragioni situazionali, i due segmenti che compongono il v. 275 risultano ben coesi anche grazie all’astuzia della *vox communis* (per cui cf. *supra comm. ad vv.* 2, 26), ovvero alla presenza in entrambi del verbo *recessit*.

v. 276 quid labor aut benefacta iuvant? | Mea tristia facta

“a che giovano la fatica e i meriti? Le mie crudeli azioni”. *Geo.* 3, 525 *quid labor aut benefacta iuvant? [quid vomere terras]* + *Aen.* 2, 548 *[Pelidae genitori; illi] mea tristia facta*. Con il primo segmento ritorna la scena dell’abbattersi della peste anche sugli animali, e in particolare sul toro da soma (per cui cf. v. 251). In particolare, con questo verso il poeta mette in rilievo l’inutilità del *bios* rurale di fronte alla morte, che in bocca a Medea diventa una nuova occasione per rimarcare i benefici resi in passato all’amato ingrato.

Il secondo segmento è tratto invece dalle crudeli parole che Pirro rivolge a Priamo prima di ucciderlo; i *tristia facta*, che nella fonte sono gli atti sanguinari che Pirro sta vantando, in

bocca a Medea fanno pensare soprattutto all'assassinio di Absirto, che l'eroina rammenta quasi ossessivamente e con rammarico, ma anche all'uccisione di Pelia (cf. v. 252), altrettanto sanguinaria. Il Burman, seguito da Salanitro, propose di correggere *facta* in *fata*, in ragione di *fessa* del v. successivo, con cui si genera un nesso desueto. Credo tuttavia che l'espressione sia perfettamente comprensibile se analizzata entro il contesto in cui essa è inserita, in cui l'aggettivo *fessus* viene usato in un senso simile a quello di *irritus*: Medea si sta rammaricando per l'inutilità delle sue passate fatiche, tra cui figurano i *benefacta* che, alla luce dell'abbandono di Giasone, risultano "indeboliti", ovvero vani, svuotati della loro ragion d'essere.

v. 277 fessa iacent. | Ubi nunc nobis deus ille magister?

"giacciono indebolite. Dov'è ora quel dio, nostro maestro?". *Aen.* 7, 298 *fessa iacent, [odiis aut exsautorata quievi]* + *Aen.* 5, 391 [*dona sines?*] *ubi nunc nobis deus ille, magister*. Nel primo segmento ritorna il discorso di Giunone, indispettita per il buon esito dell'approdo dei Troiani nel Lazio; a proposito di *fessa*, che nel modello era riferito a *mea numina* del v. precedente, ovvero al potere della dea, cf. *supra comm. ad v.* 276.

Il secondo emistichio è tratto invece dai versi in cui, nel contesto dei giochi funebri in onore di Anchise, Aceste sprona Entello per convincerlo a partecipare alla gara di pugilato. Il *deus* cui egli si riferisce è Erice, nominato al v. successivo.

v. 278 et Furiis agitated amor et conscia virtus?

"e l'amore tormentato dalle Furie e la consapevole potenza?". *Aen.* 12, 668 *et Furiis agitated amor et conscia virtus?* Si tratta della descrizione dello stato d'animo di Turno prima di congedare la sorella e dirigersi verso lo scontro finale con Enea. Il misto di orgoglio ferito e di *furor* si riflettono sull'animo di Medea, che sta qui per iniziare a combattere la sua battaglia, forte dell'amore provato un tempo per Giasone e della consapevolezza della propria abilità nelle arti magiche, che l'eroina recupera appieno dopo il momento di sconforto e di incertezza dei vv. 172-73, in cui aveva dubitato dei *carmina*. La prima parte del verso compare anche in *De alea* 4, in cui l'*amor* in preda alla furia è la passione per il gioco dei dadi da cui vengono invasati i contendenti.

v. 279 nam quid dissimulo aut quid me ad maiora reservo?

"infatti perchè fingo di non capire o perchè mi riservo a ingiurie più gravi?". Il verso è tratto per intero da *Aen.* 4, 368 *nam quid dissimulo aut quae me ad maiora reservo?* (per

versi centonari ricavati da un unico verso virgiliano cf. *supra comm. ad v. 1*). Si noti l'accumulo in questa battuta finale di Medea di frasi interrogative che, insieme al breve periodare, sottolineano lo stato d'animo turbato dell'eroina. Il centonatore fa ricorso ancora una volta al contesto chiamato in causa per il v. 273, la cui analogia situazionale con questo frangente abbiamo già sottolineato (cf. *comm. ad v. 273*): al pari di Didone, Medea, di fronte alla freddezza e all'irremovibilità di Giasone, prorompe in un lamento per l'inefficacia di qualsiasi sua preghiera, per decidere poi di porre fine alle umiliazioni subite. A differenza di *quae*, concordemente tradito dai codd. virgiliani, il Salmasiano presenta la lezione *quid*, probabilmente influenzata dal *quid* di inizio verso. Si tratta di un caso analogo a quelli raccolti *infra* in *Appendice 12*, in cui il testo di **S** diverge da quello virgiliano, che pure sarebbe stato adatto al contesto centonario. In questo caso specifico si tratta presumibilmente di una semplice svista (del copista o del centonatore) determinata dal *quid* di inizio verso, simile a quella di *quem/quam* del v. 40 (dove però *quem* è inaccettabile); tuttavia, coerentemente con gli altri casi di divergenza di **S** dai codd. virgiliani non necessaria ma accettabile, mantengo a testo la lezione centonaria.

v. 280 stat casus renovare omnis, | [et] dare lintea retro

“sono decisa a rinnovare tutti i pericoli, a invertire la rotta”. *Aen. 2, 750 stat casus renovare omnis [omnemque reverti] + Aen. 3, 686 [ni teneam cursus: certum est] dare lintea retro*. Con il primo segmento torna uno dei contesti-guida di questa Scena, ovvero il frangente in cui Enea smarrisce la moglie Creusa durante la fuga da Troia, e si accinge a tornare indietro e a riaffrontare tutte le insidie appena scampate per ritrovarla. Inseriti nel discorso di Medea, i *casus* che l'eroina è determinata a riaffrontare potrebbero riferirsi alle morti che ha disseminato in passato e che ancora una volta è pronta a dispensare. Il secondo segmento, unitamente ai due versi successivi, introduce ancora una volta l'uso metaforico del linguaggio della navigazione, che abbiamo già incontrato più volte nel corso del centone (cf. *supra comm. ad vv. 53, 79, 244-45 e infra Appendice 6*). Nel contesto originario, l'espressione indicava infatti concretamente un cambiamento di rotta attuato dalle navi troiane al fine di non incorrere in Scilla e Cariddi, mentre nella battuta di Medea indica metaforicamente il retrocedere dal tono di supplica adottato nei confronti di Giasone in questa Scena, per passare invece al piano di vendetta. Si noti che il secondo segmento esprime con altre parole il medesimo concetto che era contenuto anche nella seconda parte del v. 2, 750 (*omnemque reverti*): è uno degli espedienti tipici della tecnica di Osidio quello di unire emistichi sulla base di sinonimia o di affinità contenutistica (cf. *supra comm. ad v. 107*).

v. 281 rursus et | casus abies visura marinos

“e di nuovo la nave sarà destinata a vedere le traversie del mare”. Il primo segmento è costituito da un *incipit* più volte sfruttato da Virgilio: cf. infatti *Aen.* 3, 31 *rursus et [alterius lentum convellere vimen]* (episodio di Polidoro), *Aen.* 6, 449 *rursus et [in veterem fato revoluta figuram]* (riferito a Ceneo) e *Aen.* 6, 751 *rursus et [incipiant in corpora velle reverti]* (destino delle anime dopo la purificazione). Esso risulta molto diffuso in generale nella poesia latina: oltre a *Dirae* 14 cf. Prop. 1, 3, 42 e 1, 27, 7; Man. 3, 469; 4, 388; 4, 613; Val. Fl. 2, 628; 3, 532; 7, 322; Stat. *Silv.* 3, 1, 177; Mart. 7, 58, 6. Tra le tre occorrenze virgiliane si distingue soprattutto la prima, per via dell'appartenenza ad un contesto che nella *Medea* è particolarmente coinvolto nell'astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v.* 2), ovvero l'incontro di Enea con Polidoro; qui siamo nel frangente in cui Enea si accinge a staccare un secondo ramoscello.

Il secondo segmento è tratto invece da *Geo.* 2, 68 [*nascitur*] *et casus abies visura marinos*: tra i vari tipi di piantagione, viene nominato l'abete, in un verso che è risultato utile in questo contesto al centonatore per via del riferimento all'utilizzo di tale tipo di legno per le imbarcazioni, il che gli permette di proseguire la metafora della navigazione iniziata al v. precedente (cf. *dare lintea retro*). Nel contesto delle *Georgiche*, *abies* indicava l'albero, ma Ovidio poteva trovare in Virgilio stesso il termine utilizzato nel senso di “nave” (cf. *Aen.* 8, 91). *Abies*, infatti, è propriamente un albero appartenente alla specie delle conifere il cui legno, in quanto particolarmente resinoso, risultava adatto per costruire imbarcazioni o strumenti per la navigazione come remi (cf. per es. anche i vv. 33-34 della *Troiae halosis* di Petronio: *cum premunt classes mare / pulsumque marmor abiete imposita gemit*, in cui il termine ha il senso di “remo”). Si noti la ripetizione nei versi consecutivi 280 e 281 del termine *casus*: della ripetizione quale strumento del centonatore si è già parlato a proposito dei vv. 4-5 e 171-72.

Il verso risulta ipometro a causa della mancanza di una sillaba nel secondo piede. Come sempre nei casi di iper- e ipometria nella *Medea*, non sono mancati tentativi di integrazione da parte dei primi studiosi del testo, indicati in apparato. La genesi dell'imperfezione in seno all'operazione di agglutinazione dei segmenti (e di conseguenza la necessità di mantenerla a testo) risulta tuttavia evidente non solo dal fatto che essa si localizza in corrispondenza della sutura, ma anche dal fatto che il trisillabico *nascitur* di *Geo.* 2, 68 è stato sostituito dal bisillabico *rursus*. L'errore può essere stato facilitato dalla presenza in entrambi i segmenti di *et*: il centonatore potrebbe aver pensato in un primo momento alla sostituzione di *nascitur* con *rursus et*, salvo poi il sovrapporsi delle due particelle e di conseguenza la carenza di una sillaba. Per gli altri casi di ipometria nella *Medea* cf. *infra Appendice 2*.

v. 282-83 te sine, frater, erit. | Quod si mea numina non sunt, / flectere si nequeo superos, Acheronta movebo!

“senza te, fratello. Che se i numi non mi sono favorevoli, / se non riesco a piegare gli dei celesti, smuoverò l’Acheronte”. *Aen.* 12, 883 *te sine, frater, erit?* [*o quae satis ima dehiscat*] + *Aen.* 7, 310 [*vincor ab Aenea. Quod si mea numina non sunt*] + *Aen.* 7, 312 *flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*. Entrambi i versi fanno ricorso a frangenti molto cari al centonatore: nel caso di *Aen.* 12, 883 si tratta del prorompere del dolore di Giuturna per l’impossibilità di aiutare il fratello Turno (*frater*), la cui fine è ormai imminente. Le sue parole contribuiscono in altri due casi a dare voce a Medea-eroina abbandonata: cf. *Hos. Get.* 21 e 243. Ancor più coinvolto nella dislocazione è lo sfogo d’ira di Giunone cui appartengono *Aen.* 7, 310 e 312, uno dei contesti-guida della Medea centonaria: si vedano infatti *Hos. Get.* 10, 11, 104, 151, 166, 277, 382, tutti (ad eccezione del v. 104) pronunciati da Medea e costruiti con il medesimo discorso della dea, che dunque accanto alla Didone del quarto libro si rivela uno dei modelli principali dell’eroina. Per il mutamento di senso cui va incontro *mea* a seguito del taglio del centonatore, cf. *Lam.*², p. 176. Si noti che anche questa Scena, come tutte le precedenti, si conclude con una minaccia: cf. Prologo v. 24 *haut impune quidem, si quid mea carmina possunt!*, prima Scena v. 103 *unum pro multis dabitur caput* e seconda Scena vv. 179-80 *aut pugnam aut aliquid iam dudum invadere magnum, / seu versare dolos seu certae occumbere morti*. Si avverte dunque un certo gusto per il parallelismo compositivo da parte del centonatore.

TERZO CORO (vv. 284-312)

Introduzione

Nel terzo Coro viene sviluppato il tema del *furor* di Medea attraverso sei similitudini di cui si notano la proporzione nel numero di versi e una certa ricerca di parallelismo compositivo. Nelle prime due, l’eroina viene paragonata a due fiere, ovvero rispettivamente ad una leonessa accerchiata dai cacciatori (vv. 284-88) e ad un serpente che, dopo l’inverno, riemerge dalla terra carico di veleno e fa guizzare la lingua a tre punte (vv. 289-93).

A partire dalla terza similitudine, dalle fiere si passa ad alcuni personaggi mitici: prima Oreste (vv. 293 a-297), assai calzante entro l’area semantica del *furor*, e successivamente Filomela (vv. 303-305) ed Orfeo (vv. 307 a-312). Tra Oreste e Filomela si inserisce inoltre il paragone con l’imperversare dei riti triennali in onore di Bacco (vv. 298-302), che esula dal

quadro degli *exempla* mitici, ma che si amalgama bene entro il tema globale del *furor*. Con le ultime due similitudini (Filomela ed Orfeo) il *furor* si stempera, e l'attenzione viene veicolata più sul tema del dolore e del pianto.

Dal punto di vista dell'arte centonaria, questo Coro si caratterizza per una certa compattezza nelle soluzioni compositive e nelle "astuzie" via via adottate: infatti, in ognuna delle sei parti viene sfruttato l'espedito della costruzione delle similitudini centonarie attraverso fonti che contengono già in sé una similitudine virgiliana, e inoltre per le sezioni che riguardano i personaggi mitici vengono ricercati nel materiale virgiliano altrettanti versi riguardanti esattamente le medesime figure. Tali astuzie non solo facilitano il lavoro di agglutinazione dei versi, ma permettono inoltre al centonatore di inserire nel proprio testo la terminologia precisa relativa ai personaggi coinvolti nelle similitudini. Così, l'Oreste centonario prende forma grazie all'Oreste virgiliano (vv. 294-95), e lo stesso vale per Filomela e per Orfeo (cf. *infra commentum ad loc.*). Al di fuori di questi modelli, sviluppando la tematica del *furor* il centonatore non fa mancare inoltre un riferimento ad Alletto (vv. 284-85), che costituisce il personaggio-guida principale per il lato "nero" di Medea.

Una certa somiglianza si nota a proposito di questa sezione del centone con il quarto Coro della *Medea* di Seneca: anche lì, infatti, non solo il tema è quello del *furor*, dell'*ira* di Medea (cf. vv. 852-53, 866, 868), ma l'eroina viene anche paragonata ad una tigre (v. 863), il che si avvicina molto alla prima delle sei similitudini centonarie.

Anche in questo caso, tuttavia, secondo l'usuale modo di procedere di Osidio, egli, pur traendo spunto dal testo senecano, conferisce alla propria composizione un andamento originale, passando da una similitudine ad un'intera serie di similitudini, attraverso cui la tematica della follia e del dolore trova un nuovo sviluppo.

v. 284-85 dictis exarsit in iras / insani Martis amore

"a (tali) parole (*sott.* Medea) divampò d'ira per la folle brama di guerra". *Aen.* 7, 445 [*talibus Allecto*] *dictis exarsit in iras* + *Aen.* 7, 550 [*accendamque animos*] *insani Martis amore*. Per l'identificazione del terzo Coro, cf. *supra*, primo Coro, *Introduzione*. Ha inizio la prima delle sei similitudini attraverso cui viene illustrato il *furor* di Medea, che viene qui paragonata ad una leonessa accerchiata dai cacciatori (vv. 284-88). A questa immagine e a ognuna delle cinque successive vengono dedicati cinque versi (cf. *infra comm. ad v.* 293 a), il che è spia di una ricerca da parte del centonatore di un certo parallelismo compositivo che nella *Medea* è possibile riscontrare più volte (cf. p. es. *supra comm. ad vv.* 282-83). Per la descrizione dell'ira cui l'eroina è in preda in seguito al dialogo con Giasone della Scena precedente (cui si riferisce *dictis*), Osidio recupera abilmente un personaggio-guida già ampiamente sfruttato nella prima Scena per forgiare l'immagine "nera" che di Medea ha

Creonte (cf. vv. 60, 61, 63, 64 e *comm. ad loc.*): si tratta della furia Alletto, che si conferma dunque uno dei modelli “minori” dell’eroina. Al v. 7, 445, la furia, nella veste di Calibe, viene colta dall’ira poichè Turno non dà peso alle sue parole, esattamente come Medea di fronte all’irremovibilità di Giasone; al v. 7, 550, invece, Alletto si rivolge a Giunone e le propone di infondere il desiderio di guerra anche nelle città confinanti. L’*amor insani Martis*, che nel modello era la brama di una vera e propria guerra da combattere sul campo, riferito a Medea diventa lo spietato desiderio di vendetta suscitato in lei dalle parole di Giasone. Come nota Lam.², 176, *dictis* del v. 284, privato di *talibus*, genera un nesso molto più sintetico rispetto a quello originale, il che spesso accade nei centoni, che nella brachilogia e nell’ellissi hanno alcuni dei tratti tipici.

vv. 286-88 Poenorum qualis in arvis / venantum saepta corona / fulva cervice leaena

“come nei campi dell’Africa / una leonessa dal fulvo collo / circondata da un cerchio di cacciatori”.

v. 286 = *Aen.* 12, 4 [*attollitque animos*]. *Poenorum qualis in arvis*

v. 287 = *Aen.* 9, 551 [*ut fera quae densa*] *venantum saepta corona*

v. 288 = *Geo.* 4, 408 [*squamosusque draco et*] *fulva cervice leaena*.

Prosegue e si conclude la similitudine con la leonessa, con tre segmenti tra i quali si possono ricostruire stretti legami; i primi due sono entrambi tratti a loro volta da altre due similitudini virgiliane, in cui un guerriero che viene accerchiato viene paragonato ad una fiera che versa nelle sue stesse condizioni. Nel primo caso, si tratta di Turno che, attorniato dagli sguardi dei Latini stremati che vorrebbero che alla guerra si ponesse fine con lo scontro singolo di Turno contro Enea, è descritto come un leone che, ferito, muove all’attacco contro i cacciatori. Nei tre versi successivi a 12, 4 compaiono i termini *venantum*, *leo* e *cervice* (*Aen.* 12, 5-7 *saucius ille gravi venantum vulnere pectus / tum demum movet arma leo gaudetque comantis / excutiens cervice toros fixumque latronis*) da cui il centonatore potrebbe aver preso spunto per la sostituzione con 9, 551 (cf. *venantum*), con 4, 408 (cf. *leaena*) e con *Geo.* 4, 408 (cf. *cervice*). Accade spesso, infatti, nella tecnica centonaria di Osidio che per proseguire un periodo iniziato con un determinato segmento virgiliano vengano scelti emistichi tratti da punti differenti, ma accomunati da parole presenti nei versi adiacenti al segmento in questione: ciò fa pensare dunque che talvolta egli si lasciasse guidare dai termini circostanti per trovare degli spunti per proseguire il proprio lavoro di agglutinazione.

Nel secondo segmento si tratta invece di Elenore che, accerchiato dalle schiere dei Latini, viene paragonato a una *fera* che, stretta dai cacciatori, si scaglia contro di loro andando incontro alla morte. L’ultimo segmento è tratto, infine, dalla seconda parte di un verso che Osidio ha già sfruttato al v. 253, in cui vengono descritte tutte le forme che Proteo assumerà

per cercare di sfuggire alla stretta di Aristeo tra cui figura, appunto, anche l'aspetto di *fulva cervice leaena*. Si noti al v. 286 l'introduzione di *qualis*, primo della serie con cui viene scandita ognuna delle similitudini, a conferma della ricerca da parte del centonatore di parallelismi compositivi, già notata a proposito del vv. 284-85 (cf. *ad loc.*).

vv. 289-93 *qualis mala gramina pastus, / tractu se colligit anguis, / tumidum quem bruma tegebat: / caput altum in proelia tollit, / linguis micat ore trisulcis*

“come un serpente che, gonfio, l'inverno copriva, pasciuto di male erbe, / strisciando si avvolge: / leva in alto il capo per il combattimento, fa guizzare in bocca la lingua a tre punte”.

v. 289 = *Aen.* 2, 471 *qualis [ubi in lucem coluber] mala gramina pastus*

v. 290 = *Geo.* 2, 154 *[squameus in spiram] tractu se colligit anguis*

v. 291 = *Aen.* 2, 472 *[frigida sub terra] tumidum quem bruma tegebat*

v. 292 = *Aen.* 5, 375 *[talis prima Dares] caput altum in proelia tollit*

v. 293 = *Geo.* 3, 439 (= *Aen.* 2, 475) *[arduus ad solem et] linguis micat ore trisulcis*.

In questi versi si sviluppa la seconda similitudine, in cui Medea viene paragonata a un serpente che si raccoglie a spirale prima di sferrare un attacco. Come nel caso della similitudine con la leonessa (vv. 284-88), anche questa volta si notano affinità e compattezza contenutistica tra le fonti, dietro alla cui scelta è riconoscibile una *ratio* comune, che contribuisce alla coesione tra gli emistichi.

Per il verso d'esordio (v. 289), secondo un modo di procedere già sperimentato per il paragone con la *leaena*, Osidio attinge a un verso virgiliano già foriero di una similitudine di un guerriero con una fiera (come per la leonessa attingeva alle similitudini di Turno e di Elenore con un leone e con una *fera*): si tratta in questo caso del sanguinario Pirro che, colto nel suo atteggiamento spavaldo prima di invadere il palazzo di Priamo, in *Aen.* 2, 471-75 viene paragonato nel suo imbaldanzire a un serpente che, dopo l'inverno, riemerge dalla terra drizzando il capo, gonfio di veleno. Il ricorso a tale contesto comporta il doppio vantaggio dell'attribuzione a Medea dei tratti di un guerriero, che rendono bene la sua determinazione e la sua ferocia, e dell'introduzione del secondo *qualis*, parallelo a quello del v. 286. Per recuperare *qualis*, situato nell'*incipit* di 2, 471, il centonatore è costretto a escludere la parte centrale della sua fonte (ovvero *ubi in lucem coluber*), il che costituisce un'eccezione rispetto al suo modo di procedere, che in genere cerca di evitare tagli interni al verso (le poche eccezioni che si rinvencono nella *Medea* sono raccolte *infra* in *Appendice 9*). In questo caso, tuttavia, l'eccezione è subordinata all'importanza di *qualis*, che dà un notevole contributo ai parallelismi cercati dal centonatore per questo Coro.

L'immagine del serpente cui è paragonato Pirro (e, di conseguenza, Medea) prosegue anche al v. 291, interrotta al v. 290 da un segmento tratto dalle *Georgiche* che tuttavia si

amalgama bene con i due versi adiacenti, fornendo il soggetto *anguis*; a tali versi esso si collega attraverso l'immagine di un altro serpente, tratto dalla rassegna degli animali feroci di cui l'Italia può vantare l'assenza, tra cui anche tigri e leoni (dal medesimo elenco delle qualità negative che mancano all'Italia il centonatore ha già tratto i vv. 2, 140-42 riguardanti le prove imposte a Giasone da Eeta).

Al quadro dei contesti accomunati dal riferimento ad un serpente appartiene anche l'ultimo verso di questa similitudine (v. 293), tratto da un verso che compare due volte in Virgilio, entrambe possibili fonti per il nostro passo: si tratta di *Aen.* 2, 475, e dunque ancora una volta della similitudine di Pirro già sfruttata ai vv. 289 e 291, e di *Geo.* 3, 439, ovvero della descrizione del serpente calabro cui il centonatore ha già alluso per comporre il v. 236, riguardante il serpente guardiano del vello.

In questa fitta rete di contesti assai affini, si inserisce la fonte del v. 292, ovvero *Aen.* 5, 375; pur non trattandosi di un serpente, anche in questo caso tuttavia sussistono vari legami con gli altri segmenti: si tratta infatti di un guerriero (Darete) che, come Medea, e come Pirro dei vv. precedenti, si prepara per la lotta (ovvero la gara di pugilato), dando mostra della propria forza scagliando colpi nell'aria.

Si noti che *tractu*, privato di *tanto* del v. virgiliano precedente, assume un valore diverso rispetto al modello: non più "con sì lunga estensione", bensì "strisciando". Oltre ai passi indicati in Lam.², p. 178 (tra cui *Ov. Met.* 15, 725), cf. anche *V. Max.* 1, 8, 2 *levi tractu labi coepit*, in cui si parla ancora di un serpente.

v. 293 a < qualis * >**

Quattro delle sei similitudini di questo Coro si sviluppano nel corso di cinque versi e sono introdotte da *qualis*. Questo parallelismo che investe la porzione più grande del Coro ha portato a pensare che le uniche due sezioni che esulano da tale quadro ci siano giunte incomplete; si tratta dei vv. 294-97, riguardanti Oreste, e dei vv. conclusivi 308-12, che parlano invece di Orfeo e di Euridice. Entrambe queste parti difettano di alcune caratteristiche rispetto alle altre sezioni: i versi incentrati su Oreste sono solo quattro, e mancano del *qualis* introduttivo, mentre quelli riguardanti Orfeo sono cinque, ma oltre ad essere anch'essi privi del *qualis* difettano inoltre del soggetto, che deve essere ricavato dal senso degli altri versi.

Ciò ha portato a pensare che in entrambi i casi debba essere caduto un verso, e in particolare quello foriero di *qualis*. Credo che il ragionamento sia molto logico per quanto riguarda la similitudine con Oreste, nel cui caso il difettare di un verso rispetto a tutte le altre sezioni porta un'argomentazione in più a favore della lacuna. Anche se plausibile, meno certa mi sembra invece l'applicazione del discorso alla similitudine con Orfeo, per più

motivi: la mancanza del soggetto esplicito non è una motivazione dirimente, perchè anche nel secondo Coro (vv. 107-47) accade che di tre *exempla* mitici due siano dotati di soggetto (*pastor* nel caso di Marsia, v. 132 e il nome proprio *Pentheus* nel caso, appunto, di Penteo, v. 143), e che nel terzo invece esso debba essere intuito dal contesto (è il caso di Icaro, vv. 139-42); inoltre, il paragone con Orfeo consta già di cinque versi, al pari di tutte le altre sezioni, e infine la mancanza del *qualis* potrebbe essere dovuta alla posizione finale di questa similitudine, che rende tale *variatio* meno difficoltosa da accettare.

Quanto invece ad un possibile contenuto della lacuna, non sono mancati vari tentativi da parte dei primi editori della *Medea* di completare l'intero verso, integrando emistichi virgiliani introdotti da *qualis* (cf. per il v. 293 a *qualis Threissa fatigat* di Riese e *qualis fugit ocior Euro* di Schenkl, e per il v. 307 a *qualis miserabilis Orpheus* dello Schraderus). Considerando l'ampia ricorrenza di *qualis* nell'opera di Virgilio, credo tuttavia che tali integrazioni, che tra l'altro comporterebbero delle operazioni centonarie attuate da Osidio solo eccezionalmente (l'omissione di parole interne al verso prescelto nel caso di *qualis Threissa fatigat*, e emistichi corali composti da più di un segmento virgiliano nel caso di *fugit ocior Euro* e di *qualis miserabilis Orpheus*), incorrano eccessivamente nel rischio di arbitrarietà. Per questo motivo credo che la soluzione più prudente consista in entrambi i casi nel porre segno di lacuna, integrando solo *qualis*. Da notare è che tale *qualis* potrebbe essere stato localizzato non necessariamente nell'*incipit* del verso, bensì anche in posizione interna, come accade infatti al v. 286.

vv. 294-97 Furiis agitato Orestes / armatam facibus matrem / ardens agit aequore toto / patri<a>s<que> obtruncat ad aras

“Oreste, tormentato dalle Furie, / infuriato incalza per tutta la piana / la madre armata di fiaccole / e la massakra sugli altari della patria”.

v. 294 = *Aen.* 3, 331 [*coniugis et scelerum*] *furiis agitato Orestes*

v. 295 = *Aen.* 4, 472 *armatam facibus matrem [et serpentibus atris]*

v. 296 = *Aen.* 5, 456 [*praecipitemque Daren*] *ardens agit aequore toto*

v. 297 = *Aen.* 3, 332 [*excipit incautum*] *patriasque obtruncat ad aras*.

Inizia qui la seconda parte in cui questo Coro può essere idealmente diviso, nella quale i paragoni con le fiere vengono sostituiti da *exempla* mitici di carattere umano. I versi 294-97 infatti proseguono il tema dell'ira di Medea introducendo la similitudine con il *furor* di Oreste (per cui cf. anche *supra comm. ad v. 293 a*). Ancora una volta, Osidio si aiuta ricorrendo a contesti che risultino ben sovrapponibili a quello centonario; questa volta tuttavia non si limita alla semplice analogia situazionale: in tre casi su quattro trova infatti versi virgiliani che parlano specificamente di Oreste. Così accade per i vv. 294 e 297, in cui

recupera le parole con cui Andromaca racconta di come Oreste abbia ucciso Pirro poichè questi mirava ad avere in sposa Ermione; il segmento *patriasque obtruncat ad aras*, che nella fonte era riferito a Pirro, nel nuovo contesto viene riferito a *matrem* del v. 295. Di Oreste si trattava già nel modello anche al v. 4, 472, fonte del v. 295: anche in tale frangente il *furor* del figlio di Agamennone veniva sfruttato per esemplificare un altro *furor*, ovvero quello di Didone. *Matrem* del v. 295 è dunque Clitennestra sia nel modello che nel centone. Nei versi adiacenti a 4, 472, Virgilio porta un altro *exemplum* per raffigurare l'ira di Didone, ovvero quello di Penteo, che il centonatore ha già sfruttato al v. 143 del secondo Coro per la sezione dedicata a quello stesso personaggio. Risulta dunque evidente che Osidio nel momento in cui desidera introdurre nella propria opera versi riguardanti un determinato personaggio (o evento) non manchi mai di raccogliere nel modello tutti gli eventuali passi in cui questo viene citato: così è, per ricordare solo alcuni casi, anche per la menzione di Medea nell'ottava bucolica e per quella delle prove imposte a Giasone da Eeta ai vv. 2, 140-42 delle *Georgiche*. Questo modo di procedere denota da parte del nostro centonatore una conoscenza approfondita dell'opera virgiliana e un uso acuto e raffinato della stessa.

Al v. 296 si ha l'unica fonte non riguardante direttamente Oreste, ma ad ogni modo ben connessa alle altre in quanto facente riferimento a un altro personaggio in preda all'ira: si tratta di Entello che, nel contesto della gara di pugilato cui il centonatore ha già fatto ricorso nella Scena precedente, dopo essere caduto insegue furioso Darete.

vv. 298-302 furit ululata per urbem / qualis trieterica Baccho; / inter deserta ferarum / palla subcincta cruenta, / vocat agmina saeva sororum

“infuria, invocata con urla per la città, / come i riti triennali in onore di Bacco; / in mezzo ai luoghi deserti delle fiere, / avvolta da un mantello insanguinato, / chiama le schiere crudeli delle sorelle”.

v. 298 = *Aen.* 4, 609 [*nocturnis Hecate*] *triviis ululata per urbem*;

v. 299 = *Aen.* 4, 301 [*bacchatur,*] *qualis [commotis excita sacris]* + *Aen.* 4, 302 [*Thyas, ubi audito stimulant*] *trieterica Baccho*;

v. 300 = *Aen.* 3, 646 [*cum vitam in silvis*] *inter deserta ferarum*;

v. 301 = *Aen.* 6, 555 [*Tisiphoneque sedens*] *palla succinta cruenta*;

v. 302 = *Aen.* 6, 572 [*intentans anguis*] *vocat agmina saeva sororum*.

Soggetto di *furit* e di *vocat* è Medea che, vagando per la città in preda al *furor*, viene qui paragonata ai riti bacchici che imperversano per le vie. Anche in questo caso, per facilitare la strutturazione della similitudine, il centonatore ricorre ad un contesto virgiliano che, oltre a fornire l'aggancio tematico con il tema del *furor*, contenga già in sè una similitudine: il *qualis* di questa sezione è tratto infatti dal passo in cui Didone, in preda all'ira per aver

sorpreso i preparativi di partenza di Enea, viene paragonata a una Tiade (*Aen.* 4, 300-303 *saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur, qualis commotis excita sacris / Thyas, ubi audito simulant trieterica Baccho / orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron*). Si notino in 4, 300 *saevit* nell'*incipit* del verso e *per urbem* nell'*explicit*, che possono aver suggerito al centonatore la sostituzione con *furit ululata per urbem* del v. 298, come *vocat* di 4, 303 potrebbe avergli evocato per il v. 302 *vocat agmina saeva sororum*. Troppo spesso per essere casuale ricorre infatti nella *Medea* il fenomeno per cui i versi adiacenti a una determinata fonte contengano alcune delle parole presenti nelle altre fonti scelte dal centonatore per i versi successivi: ciò fa pensare dunque che il compositore prendesse spunto da un certo contesto da lui individuato come calzante e, oltre ad attingere da questo un intero segmento, estrapolasse anche alcune parole chiave che a loro volta lo conducevano ad ulteriori fonti, in una sorta di procedere per continue associazioni).

Al segmento tratto dalla similitudine di Didone con una Tiade, che pare dunque essere il nucleo fondamentale, Osidio aggancia poi gli altri emistichi ad esso associabili per affinità di area semantica. Al v. 298 si tratta ancora di Didone, e in particolare della preghiera rivolta ad Ecate nel contesto della maledizione scagliata contro i Troiani; nel segmento, già sfruttato al v. 33 nell'invocazione ad Artemide, questa volta al virgiliano *triviis* viene sostituito *furit*, che comporta alcuni vantaggi: non solo, nell'economia generale della frase, la presenza di un verbo in luogo di un sostantivo contribuisce ad un maggiore equilibrio, ma in più il verbo *furere* aggiunge un termine dell'area semantica del *furor*, oggetto di questo Coro e in particolare di questa quarta similitudine; inoltre, esso serve a spiegare meglio *Baccho* del v. successivo. Con Lam.³, p. 198 concordo a proposito di *furit* sul fatto che esso "ridoni significato ed espressività alla similitudine", ma non a proposito di *ululata* sul valore attivo del verbo. La studiosa propone come unico parallelo Ov. *Tr.* 4, 1, 42, dove tuttavia il verbo non è *ululo*, bensì *exululo*, il cui passivo in effetti si può trovare usato con valore attivo. Sicuramente il significato attivo sarebbe ciò che ci aspetteremmo con maggiore naturalezza nel nostro verso, ma non potendo trovare neppure nel latino tardo un parallelo per un uso simile del verbo semplice *ululo*, credo sia più prudente intenderlo in senso passivo, come nel modello. Ci si interroga, a questo punto, su chi possa essere il soggetto che emette grida in direzione di Medea: per analogia con l'immaginario tipico delle cerimonie bacchiche, si potrebbe pensare alla cerchia di donne colchiche fedeli a Medea che hanno pronunciato il primo Coro, che seguono l'eroina mentre vaga, in preda all'ira, per la città, e che potrebbero essere riconosciute dietro all'espressione *agmina saeva sororum* del v. 302.

Veniamo infine alle fonti dei vv. 300, 301 e 302: nel primo caso si tratta del greco Achemenide, abbandonato dai compagni nella terra dei Ciclopi. L'espressione *inter deserta ferarum* apparteneva nel modello al nesso *inter deserta ferarum lustra* e designava le tane degli animali in cui Achemenide aveva trovato rifugio; privato del sostantivo *lustra*, *deserta*

da aggettivo diviene esso stesso sostantivo, e assume il significato di “luoghi deserti”. L’immagine è quella del corteo invasato delle baccanti che, nel loro *furor*, vanno alla ricerca di luoghi impervi e sconosciuti.

Quanto ai vv. 301 e 302, essi sono tratti da un comune contesto: si tratta della descrizione di Tisifone, Erinni guardiana del Tartaro, che nel primo passo viene descritta mentre è assisa e avvolta da un mantello insanguinato, mentre nel secondo è colta nell’atto di percuotere i colpevoli e di chiamare le proprie terribili sorelle (*agmina saeva sororum*, che nel modello dunque è riferito alle altre Erinni – cf. anche v. 146). La similitudine con i riti bacchici trova una coerente conclusione nel riferimento alle Erinni, che aggiungono un altro elemento alla sfera semantica del *furor*.

Per concludere, una piccola nota sul segmento *qualis trieterica Baccho*, che costituisce un caso molto tipico del processo che abbiamo chiamato di “risegmentazione” (per cui cf. *infra* Appendice 5): *trieterica*, concordato nel modello con *orgia*, una volta privato di questo passa dalla funzione di aggettivo a quella di sostantivo, al pari di *deserta* visto poco sopra (l’uso del neutro plurale dell’aggettivo *trietericus* è attestato, nell’accezione di “riti triennali” in onore di Bacco: cf. Ov. *Rem.* 593 e Luc. 5, 74). Nel nostro passo, il paragone logico che ci saremmo aspettati per Medea che infuria per la città sarebbe più con la folla delle baccanti che con i riti in sè: si tratta quindi di una lieve forzatura dovuta alla necessità di adattamento del materiale virgiliano. Oltre a *trieterica*, anche *Baccho* trova una collocazione differente rispetto a quella originaria: sciolto dall’ablativo assoluto di cui faceva parte (*audito Baccho*), esso diventa un dativo di vantaggio.

vv. 303-07 *qualis Philomela sub umbra, / pectus signata cruentum, / late loca questibus implet, / maerens miserabile carmen, / cantu solata laborem;*

“come Filomela all’ombra, / macchiata nel petto insanguinato, / per ampio tratto riempie i luoghi di lamenti, / proferendo piangendo una triste melodia, / consolando col canto il travaglio”.

v. 303 = *Geo.* 4, 511 *qualis [populea] maerens philomela sub umbra*

v. 304 = *Geo.* 4, 15 *[et manibus Procne] pectus signata cruentis*

v. 305 = *Geo.* 4, 515 *[integrat et maestis] late loca questibus implet*

v. 306 = *Geo.* 4, 511^{mc} (cf. v. 303) + 514^{ex} *[fiet noctem ramoque sedens] miserabile carmen*

v. 307 = *Geo.* 1, 293 = *[interea longum] cantu solata laborem*

In questa similitudine e nell’ultima, l’attenzione passa dalla sfera del *furor* a quella del dolore. Il paragone qui introdotto è con il mito di Procne e Filomela, che offre al centonatore vari agganci tematici con il mito di Medea. Come per le altre sezioni del terzo Coro, anche in

questo caso si nota una considerevole compattezza delle fonti; tutti i segmenti sono tratti dalle *Georgiche*, e tra questi quattro su sei (vv. 303, 305, 306 x2) derivano dal medesimo passo (*Geo.* 4, 511-15) in cui viene nominata *philomela*, uno (v. 304) da un passo in cui viene citata Procne, parte dello stesso mito, e infine l'ultimo (v. 307) da un contesto che agli altri si collega bene mediante il riferimento al canto.

Ancora una volta il centonatore si aiuta facendo ricorso ad un contesto già contenente in sè una similitudine: nel passo del quarto libro delle *Georgiche*, infatti, l'usignolo (*philomela*) che piange per la perdita dei propri piccoli viene introdotto da Virgilio come paragone per Orfeo, che lamenta a lungo la perdita dell'amata Euridice.

Si noti che *pectus signata cruentum*, che nel modello era attribuito di Procne, essendo accostato in Osidio al v. 303 passa ad essere riferito a Filomela; non è la prima volta che nel centone siamo di fronte a un fenomeno di questo tipo. Si ricordino infatti i due casi presenti rispettivamente nel primo e nel secondo Coro: vv. 32-33, in cui *triviis ululata per urbes*, appartenente ad Ecate nel modello, si trovava ad essere associato ad Artemide, e vv. 114-15, in cui *cui vincla iugalia curae*, prerogativa di Giunone, diviene attribuito di Bacco (cf. i rispettivi comm. *ad loc.*). Tale tipologia di fenomeno in generale è dovuta all'operazione di accostamento di emistichi in origine appartenenti a contesti differenti, ma in questo caso trova un supporto anche nella tradizione mitica: spesso, infatti, nelle fonti che riportano il mito di Procne e Filomela, le due sorelle vengono scambiate tra loro, e così a volte risulta che la moglie di Tereo sia Filomela, e che Procne sia la sorella violentata da Tereo, o ancora che a trasformarsi in rondine sia Procne, mentre Filomela diventa usignolo (per il mito cf.: Apollod. *Bibl.* 3, 14, 8; Thucid. 2, 29; Pausan. 1, 41, 8-9; 10, 4, 8; Ov. *Met.* 6, 424-676; Marziale 1, 53, 9-10; 5, 67; Virg. *Ecl.* 6, 78-81). A un caso di questo tipo sembra poter essere ricondotto il nostro passo, in cui il tratto del petto macchiato di sangue (per l'uccisione del figlio Iti) viene associato a Filomela; l'immagine della madre (sia questa Procne o Filomela) che si macchia dell'uccisione della propria prole è solo uno degli elementi comuni a questo mito e a quello di Medea: si consideri, infatti, che in entrambi i casi l'omicidio è dettato dal desiderio di vendetta della moglie contro il marito che l'ha tradita, il che rende l'introduzione di questa quinta similitudine entro il mito di Medea ricca di significato, e anticipatrice della futura strage. Dati questi forti riferimenti ai personaggi del mito di Procne e Filomela, e data la collocazione di questa similitudine entro altri *exempla* mitici riferiti a personaggi ben precisi (Oreste nei vv. 293 a-297 e Orfeo nei vv. 307 a- 312), a differenza di Baehrens, Riese e Lamacchia preferisco stampare *Philomela* come nome proprio del personaggio.

Alcune note relative alla tecnica centonaria; ai vv. 303 e 306 si notino due operazioni concesse da Osidio solo eccezionalmente, ovvero l'omissione di parole di centro verso nel primo caso (*populea maerens*. Cf. *infra* Appendice 9), finalizzata tuttavia al recupero di *qualis* di inizio verso, e la composizione di un verso corale mediante due segmenti nel

secondo (*maerens* e *miserabile carmen* appartengono infatti a due versi virgiliani distinti). Al v. 304 il Salmasiano riporta *cruentum*, a differenza di *cruentis* di tutti i codd. virgiliani; ciò potrebbe essere spiegato come una modifica dovuta all'adattamento entro il nuovo contesto, poichè *cruentis* privato di *manibus* non poteva più reggersi da solo, e per questo potrebbe essere stato corretto e legato a *pectus*. Bisogna tuttavia considerare che la lezione *cruentum* è presente anche in Servio (*ad Aen.* 1, 235), e non possiamo escludere quindi che si tratti invece di una variante (cf. Lam.¹, p. 270). Al v. 306, *maerens* passa dal valore intransitivo a quello transitivo, e può così reggere *miserabile carmen* (cf. *infra Appendice 5*). Si noti che con l'unione dei due emistichi componenti il v. 306 si viene a creare l'allitterazione di *m*: per il gusto del centonatore per la creazione di figure retoriche cf. vv. 100, 123, 246. Infine, un'osservazione a proposito di *carmen* del v. 306 e di *cantu* del v. 307: l'appartenenza dei due termini alla medesima area semantica è la ragione dell'agglutinazione dell'ultimo segmento, che infatti a differenza di tutti gli altri non ha legami contestuali con il mito di Procne e Filomela. Ciò permette di ribadire ancora una volta come il principio dell'affinità di sfera semantica sia, insieme alla sinonimia, uno dei criteri più sfruttati da questo centonatore per selezionare gli emistichi da introdurre nella propria opera.

vv. 307 a – 312 < qualis * > / graviter pro coniuge saevit / deserti ad Strymonis undam: / te solo in litore secum / anima fugiente vocabat, / scirent si ignoscere Manes**

“come ... / gravemente (*scil.* Orfeo) infuria per la sposa / presso l'onda dello Strimone deserto: / sulla riva solitaria te / invocava tra sè mentre l'anima fuggiva, / se mai i Mani sapessero perdonare”.

v. 307 a = cf. *supra comm. ad v.* 293 a

v. 308 = *Geo.* 4, 456 [*suscitat et raptā*] *graviter pro coniuge saevit*

v. 309 = *Geo.* 4, 508 [*rupe sub aëria*] *deserti ad Strymonis undam*

v. 310 = *Geo.* 4, 465 [*te, dulcis coniunx*], *te solo in litore secum*

v. 311 = *Geo.* 4, 526 [*a! Miseram Eurydicen*] *anima fugiente vocabat*

v. 312 = *Geo.* 4, 489 [*ignoscenda quidem*], *scirent si ignoscere Manes*

In questa sezione veniamo all'ultima delle sei similitudini nella quale, come già nei versi dedicati a Filomela (303-07), il *furor* dominante nelle prime parti del Coro si stempera in un dolore sconsolato. Il paragone è qui con Orfeo, che nel testo del Salmasiano non compare come soggetto esplicito, e che per questo motivo gli editori hanno voluto integrare mediante l'inserzione del v. 307 a: riguardo a questa proposta cf. tuttavia *supra comm. ad v.* 293 a. La compatezza delle fonti che si è notata già a proposito dei versi precedenti di questo terzo Coro giunge qui al suo livello più alto: tutti i segmenti scelti dal centonatore infatti fanno riferimento al medesimo contesto delle *Georgiche*, in cui il mito di Orfeo ed Euridice è

incastonato entro la *fabula Aristaei*, che già di per sè è un contesto molto presente nella *Medea* (cf. *supra comm. ad v. 83*).

Anche in questo caso si ripete dunque l'astuzia, già adottata per le altre sezioni, del ricorso ad un contesto virgiliano che contenesse già in sè il riferimento specifico al personaggio (o fiera) cui il centonatore si proponeva di alludere. Il vantaggio portato da questo modo di procedere è, in termini di tecnica centonaria, quello di poter reperire senza troppe difficoltà i termini dell'area semantica specificamente ruotante attorno a tale personaggio, e quindi di poter introdurre, per esempio, anche una notazione geografica precisa come quella dello Strimone (v. 309). Il tratto che, in generale, contraddistingue il terzo Coro rispetto alle altre parti della *Medea* è dunque la compattezza, che si articola su due fronti: nella scelta delle fonti, all'interno delle singole similitudini, e nel metodo di tecnica centonaria, comune a tutto il Coro.

Ricordiamo i frangenti da cui i segmenti sono tratti: *graviter pro coniuge saevit* appartiene ai primi versi del racconto, e in particolare al momento immediatamente successivo al rapimento di Euridice, da cui è tratto anche *te solo in litore secum*; seguendo l'ordine virgiliano, subito dopo viene *scirent si ignoscere Manes*, che si riferisce al frangente in cui Orfeo si è girato a guardare Euridice; *deserti ad Strymonis undam* proviene dalla fase successiva alla perdita definitiva dell'amata, in cui Orfeo per sette lunghi mesi piange sconsolato presso lo Strimone; infine, *anima fugiente vocabat* è tratto dai versi conclusivi, in cui si dice che Orfeo, dopo aver subito lo *σπαράγμός* da parte delle donne dei Ciconi, pur con la testa mozzata continua con la voce e con la lingua gelida a invocare il nome di Euridice (si noti che *anima fugiente*, che nel modello si riferisce alla vita di Orfeo che lo sta abbandonando, nel nuovo contesto potrebbe essere riferito invece all'ombra di Euridice che fugge nell'Ade dopo che Orfeo si è girato a guardarla). Sembra dunque che il centonatore abbia selezionato i propri segmenti da ognuna delle fasi in cui a grandi linee il racconto virgiliano può essere suddiviso, riproducendone così una versione assai ridotta e tuttavia ripercorrente i tratti salienti del mito.

QUARTA SCENA (vv. 313-373)

Introduzione

La quarta scena è dominata da una descrizione molto dettagliata del rito magico che Medea compie all'interno della casa (v. 321, *aedibus in mediis*) in preparazione dei doni fatali che verranno offerti a Creusa, riassunti dal centonatore nella *duplicem gemmis auroque*

coronam consertam dei vv. 364-65. Dopo lo scambio di battute tra il Nunzio ed il Coro dei vv. 313-16, in cui il primo esterna il proprio orrore per ciò cui ha assistito, ed il secondo chiede che gli si riferisca l'accaduto, si possono individuare tre momenti nel racconto del Nunzio: la descrizione del rito vero e proprio compiuto da Medea (vv. 321-344), l'apparizione di Alletto (vv. 345-362) e, infine, la preparazione del diadema letale (vv. 364 ss.).

In testa all'*incipit* di questa Scena, il Salmasiano riporta quali nomi dei personaggi ivi coinvolti "NUNTIUS" e "CREON"; all'interno della Scena, il nome di Creonte viene ribadito mediante la sigla "CR." (stampata da Riese, Baehrens, Salanitro) ai vv. 317-19, che tuttavia risultano problematici se riferiti a tale personaggio. Al v. 373, infatti, il messaggero chiede che il suo racconto venga riferito *regi*, "al re", che non può essere che Creonte stesso; inoltre, i verbi impiegati sono al plurale (*vadite* e *referte*), il che fa pensare che il Nunzio non stia dialogando con un singolo, bensì con un gruppo di persone. Tali elementi inducono all'ipotesi che dietro alla rubrica "CR." si celi in realtà il Coro, che infatti ha appena concluso il suo terzo canto al v. 312, e che di conseguenza non è difficile immaginare come ancora presente nel frangente in cui il Nunzio attua il proprio intervento. Lo scambio tra Creonte ed il Coro potrebbe essersi facilmente prodotto in una fase precedente della tradizione, in seguito all'indicazione del personaggio mediante la sola iniziale "C", che può aver generato l'equivoco.

Lamacchia, sulla scorta di un'idea già appartenente al Canal, in Lam.⁵, pp. 317-19 mette in discussione anche la prima rubrica; basandosi sul fatto che nella *Medea* di Seneca la narrazione del rito magico viene assegnata alla Nutrice, e considerando che i nomi *Nuntius* e *Nutrix* vengono confusi anche nel relativo cod. E al v. 891, la studiosa ipotizza infatti che i vv. 321 ss. debbano essere attribuiti non al Nunzio, bensì alla Nutrice. Tale intervento trascina tuttavia due problemi: al v. 321 si è costretti infatti a correggere *ipse* in *ipsa*, mentre nella Scena seguente i vv. 374-75 devono essere tolti alla Nutrice ed attribuiti a Medea, poichè la soddisfazione ivi espressa dalla Nutrice per l'accaduto sarebbe in contrasto con l'orrore da lei manifestato nella quarta Scena nel riferire il rito cui ha assistito. Infine, aggiungerei che, nonostante questi due interventi, già di per sè piuttosto forti, in ogni caso non si risolverebbe il problema generato dalla partecipazione della Nutrice stessa alla costruzione della pira (vv. 376-77), e dall'espressione compiaciuta da lei pronunciata al v. 381, indice della sua complicità con Medea, evidentemente contrastante con il terrore esternato nella Scena precedente da chi parla (sulla complicità tra la Nutrice e Medea cf. anche *infra ad* v. 381). Per questi motivi credo dunque che l'errore nella trasmissione delle rubriche si limiti allo scambio tra il Coro e Creonte, e che in Osidio il racconto del rito sia più appropriato se attribuito al Nunzio, come suggerito nel manoscritto. Il fatto che esso in Seneca sia prerogativa della Nutrice non costituisce un problema, poichè il nostro

centonatore, pur prendendo spunto da tale precedente letterario per la strutturazione della propria opera, in svariati punti rivela un rapporto indipendente nei confronti del proprio modello.

In ogni caso, nonostante Osidio attribuisca il resoconto al Nunzio, la *Medea* di Seneca resta il testo che presenta maggiori punti di contatto con il centone; infatti, non solo in esso viene dedicato al rito magico uno spazio molto ampio (quarta Scena, vv. 670-848), che non troviamo nella *Medea* di Euripide, ma, come nel nostro caso, il rito viene introdotto mediante la forma del racconto ad opera di un altro personaggio. La seconda parte della quarta Scena senecana, in cui dal racconto della Nutrice si passa alla presenza diretta di Medea che invoca Ecate e gli dei Inferi (da cfr. con Hos. Get. 333-35), viene sostituita da Osidio con l'invocazione ad Alletto e con la comparsa della dea, il cui dialogo con Medea viene lasciato dal centonatore entro la cornice del racconto del Nunzio. Dunque, come generalmente accade in Osidio, il modello si lascia riconoscere a grandi linee sullo sfondo del centone, anche se l'utilizzo del materiale virgiliano da un lato, e le innovazioni introdotte dall'autore nella successione delle scene e dei personaggi dall'altro rendono il prodotto finale assai differente dal testo senecano.

Un altro dei testi latini incentrati sul mito di Medea che dedica un certo spazio all'aspetto di Medea-maga è il libro settimo delle *Metamorfosi* di Ovidio, che tuttavia non costituisce un parallelo altrettanto calzante, poichè il rito cui viene dato spazio è quello finalizzato al ringiovanimento di Esone (vv. 179-296), precedente dunque al segmento di mito tematizzato nel nostro centone. Per l'aspetto di Medea-maga cf. anche Ap. Rh. 3, 844-68 e 4, 1665-72.

Finora abbiamo avuto occasione di notare come Osidio ami non ripetersi di Scena in Scena quanto a tecnica centonaria, e come anzi sia solito stupire di volta in volta il lettore con idee nuove; lo stesso si può dire anche per questa Scena, in cui la presenza della formula del resoconto in terza persona fa spiccare un ulteriore espediente, che nei versi precedenti non vantava altrettanto rilievo: si tratta di un'astuzia al livello della scelta delle fonti, consistente nel prediligere emistichi virgiliani ricavati da contesti di carattere narrativo-descrittivo per la costruzione del resoconto del Nunzio, e di fonti appartenenti invece a dialoghi per dare forma agli scambi diretti di battute tra il Nunzio ed il Coro, e tra Medea ed Alletto (cf. *infra* i commenti ai singoli versi per un approfondimento). Anche in questo caso è possibile ricostruire alcuni contesti e personaggi-guida virgiliani che Osidio ha preso a modello per dare vita ai propri personaggi: così, le parole con cui il Nunzio dà sfogo al proprio sgomento per il rito cui ha appena assistito sono tratte da passi accomunati dalla sfera semantica degli sconvolgimenti nella natura (vv. 317-19); a questa partecipano anche i versi che introducono la comparsa di Alletto (vv. 338-39), costruiti alternativamente anche mediante emistichi tratti dalla catabasi (vv. 340-42). Il linguaggio tecnico del rituale viene

introdotto invece grazie al riferimento a due contesti-guida a loro volta di carattere rituale, ovvero il rito di Didone attorno alla pira (vv. 326, 328, 337) e i riti della Sibilla prima di entrare negli Inferi (vv. 323, 334). A dare tono macabro agli atti di Medea contribuisce inoltre la sfera semantica del sangue, che più volte Osidio chiama in causa (vv. 322, 325, 329). Infine, a questi si aggiunge un ampio ricorso al personaggio-guida Alletto, che non poteva mancare per la costruzione di Alletto stessa nella parte finale della Scena (vv. 344-49, 352-55, 361-62).

vv. 313-14 quo feror? Unde abii? | <Rumpit> pavor, ossaque et artus / perfudit toto proruptus corpore sudor

“dove vengo portato? Da dove mi allontanano? Prorompe la paura, e il sudore sgorgato da tutto il corpo (mi) ha invaso le ossa e le membra”.

- v. 313 = *Aen.* 10, 670 *quo feror? unde abii? [quae me fuga quemve reducit?] + Aen.* 7, 458 *[olli sonum ingens] rumpit pavor, ossaque et artus*

- v. 314 = *Aen.* 7, 459 *perfudit toto proruptus corpore sudor*

La scena si apre con l'esternazione dello stato di terrore in cui versa il Nunzio dopo aver assistito al rito magico svolto da Medea, narrato dal Nunzio stesso nella lunga battuta successiva. Entrambi i vv. 313 e 314 (e, come vedremo, anche la prima parte del v. 315), sono costruiti sul modello di Turno, colto in circostanze di difficoltà e di terrore. Il segmento *quo feror? Unde abii* è tratto dal frangente in cui egli, attratto dal fantasma di Enea creato da Giunone, si ritrova su una nave in mezzo al mare, lontano dalla battaglia. Accortosi dello stratagemma della dea, si chiede dove mai stia per essere condotto e si amareggia considerando la propria fuga motivo di vergogna. Il secondo segmento del v. 313 e tutto il v. 314 sono legati da *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv.* 4-5), e si riferiscono alla reazione di Turno provocata da Alletto, che ha infuso in lui il desiderio di guerra. Sia la lezione *perfudit* che *proruptus* costituiscono altri due casi di coincidenza del Salmasiano con **M** (cf. *supra comm. ad v.* 1 e *infra Appendice 7*); tra questi due, particolarmente incisivo per noi è il primo caso, in cui la lezione di **M** è in opposizione a **R** e a **F** (nel secondo invece **M** coincide anche con **R**).

Al v. 313 a partire dal Burman tutti gli editori integrano *rumpit*; più che dall'ipometria, che non costituirebbe di per sè un ostacolo, essendo localizzata in sutura come in tutti i casi raccolti *infra* in *Appendice 2*, l'integrazione è resa necessaria dalla mancanza di un predicato per *pavor*, che nel verso così come tradito dal Salmasiano resterebbe sospeso. Essendo *rupit* non solo appartenente al modello, ma anche adiacente a *pavor*, l'integrazione è una buona soluzione, anche se porta con sè una difficoltà: nel modello, infatti, *rupit* reggeva il compl.

ogg. *somnum*. Venuto meno questo in seguito al taglio del centonatore, dobbiamo pensare ad un insolito uso intransitivo del verbo, che verrebbe qui impiegato nel senso di *erumpo*.

v. 315 *genua labant*, < *gelidus* > | *oculos stupor urget inertis*

“le ginocchia vacillano, un gelido stupore preme gli occhi inerti”. *Aen.* 12, 905 *genua labant*, *gelidus* [*concrevit frigore sanguis*] + *Geo.* 3, 523 [*solvontur latera atque*] *oculos stupor urget inertis*. La fonte del primo segmento si allinea a quelle dei vv. 313 e 314: si tratta infatti ancora una volta di Turno (dunque personaggio-guida per questa battuta d’esordio del Nunzio), colto in un momento difficoltoso, e in particolare nel frangente in cui cerca di scagliare un masso contro Enea, ma viene abbandonato dalle forze; il secondo segmento è tratto invece da tutt’altro contesto, tuttavia già comparso una volta nel corso del centone: si tratta della morte per peste del toro da soma, immagine dalla quale è preso anche il v. 525 che va a comporre il v. 276 della battuta di Medea. Si noti la particolare somiglianza dell’espressione *solvontur latera*, della parte inutilizzata del primo verso, con il sostituto *genua labant*, entrambi indicanti l’accasciarsi delle membra: abbiamo già notato in altri casi come la sinonimia e la vicinanza d’immagine sia uno degli strumenti di cui il centonatore si serve più spesso nella scelta degli emistichi (cf. *supra comm. ad vv.* 108, 280).

v. 316 *arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit*

“i capelli sono ritti per l’orrore e la voce si è bloccata nella gola”. *Aen.* 4, 280 *arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit*. Il quadro del terrore provocato nel Nunzio dalla vista del rito magico di Medea è completato con l’immagine dello sgomento provato da Enea alle parole con cui Mercurio, cogliendolo nel sonno, lo sprona a partire al più presto da Cartagine. Una parte del verso, che qui figura invece per intero (cf. *supra comm. ad v.* 1 per la liceità di questo fenomeno entro la tecnica centonaria), era già stata sfruttata da Osidio per dare voce allo stato di attonimento di Medea in seguito alla notizia dell’imminente matrimonio tra Giasone e Creusa (v. 172).

v. 317 *quo res summa loco?* | *Unde haec tam clara repente*

“qual è la nostra sorte? Da dove improvvisamente questa [tempesta] così chiara”. *Aen.* 2, 322 *quo res summa loco*, [*Panthu? quam prendimus arcem?*] + *Aen.* 9, 19 [*detulit in terras?*] *unde haec tam clara repente?* Come nel caso della battuta del *Satelles* dei vv. 186-90, anche qui l’approssimarsi di versi riguardanti Medea si accompagna a sconvolgimenti della natura. Il primo segmento è tratto dalla domanda che Enea rivolge a Panto per sapere che sorte

stiano avendo i Troiani nel corso della presa della città; il secondo invece è pronunciato da Turno alla comparsa di Iride, inviata a lui da Giunone per esortarlo alla guerra. Il periodo prosegue in *enjambement* compositivo al verso successivo, e rispetto al modello viene ulteriormente ampliato dal centonatore con il segmento *sine more furit* (cf. v. 319 *ad loc.*).

v. 318 *tempestas sine more furit?* | *Maria omnia caelo*

“[questa] tempesta infuria senza misura? Tutti i mari al cielo”. *Aen.* 9, 20 *tempestas?* [*medium video discedere caelum*] + *Aen.* 5, 694 *tempestas sine more furit*, [*tonitruque tremescunt*] + *Aen.* 5, 790 [*quam molem subito excierit:*] *maria omnia caelo*. Come fonti dell’incipitario *tempestas* vanno considerate sia *Aen.* 9, 10, poichè è la prosecuzione in *enjambement* compositivo del v. precedente, sia *Aen.* 5, 694, poichè contiene per esteso tutto il primo segmento. Per il contesto di *Aen.* 9, 10 cf. *supra comm. ad v.* 317; in *Aen.* 5, 694 si tratta della tempesta suscitata da Giove per estinguere l’incendio delle navi troiane, mentre in *Aen.* 5, 790 soggetto è Giunone, che ha sconvolto mare e cielo per ostacolare i Troiani; il segmento è preso dal discorso di Venere a Nettuno, coinvolto nell’astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v.* 2): cf. infatti Hos. Get. 215 = *Aen.* 5, 789 e Hos. Get. 254 = *Aen.* 5, 792. Si noti che il sostantivo *tempestas* viene sottoposto a slittamento semantico, come spesso accade in seguito all’operazione centonaria (cf. *infra Appendice 6*): mentre nel modello *clara tempestas* indicava il rischiararsi del cielo per il sopraggiungere di una divinità, qui *tempestas* ha il senso vero e proprio di “tempesta”, e *clara* andrà reinterpretato come un riferimento al chiarore portato dai lampi (così anche Lam.¹, p. 169). Si noti come i vv. 317-19 risultino legati da un doppio *enjambement* compositivo, che contribuisce alla fusione degli emistichi e alla fluidità del periodare.

v. 319 *miscuit, | ingeminant a ruptis nubibus ignes*

“ha mischiato, i fulmini raddoppiano dalle nuvole spezzate”. *Aen.* 5, 791 *miscuit* [*Aeoliis nequiquam freta procellis*] + *Aen.* 3, 199 [*abstulit,*] *ingeminant abruptis nubibus ignes*. Il primo segmento è il prosiegua in *enjambement* compositivo del v. 318: dunque si tratta ancora una volta di Giunone; il soggetto entro il contesto centonario sarà invece *tempestas* del v. precedente. Nel secondo segmento, i Troiani a causa di una tempesta perdono la rotta e si ritrovano in balia dei flutti. Anche questo verso partecipa dunque alla sfera semantica dello sconvolgimento della natura che accomuna i segmenti componenti questa battuta del Coro.

Si noti che, a differenza del consueto *usus* compositivo di Osidio, che predilige all’interno del verso centonario due segmenti virgiliani di simile lunghezza, qui il primo

segmento è costituito da una sola parola, il che determina un secondo segmento assai più lungo della norma: cf. anche *supra* vv. 52, 83, 149 e *infra* Appendice 14.

v. 320 fare | mihi, atque haec edissere vera roganti

“parlami, e a me che te lo chiedo racconta la verità”. *Aen.* 3, 362 *fare* [*age namque omnis cursum mihi prospera dixit*], *Aen.* 6, 389 *fare* [*age quid venias, iam istinc et comprime gressum*] + *Aen.* 2, 149 [*noster eris;*] *mihi que haec edissere vera roganti*. I contesti sono rispettivamente i seguenti: Enea chiede al vate Eleno di illustrargli la rotta da seguire per giungere in Italia (da cui è preso anche *Aen.* 3, 366); Caronte, vedendo Enea giungere vivo e armato sulle rive dell’Acheronte, gli intima di fermarsi (verso già sfruttato per intero in *Hos. Get.* 193); infine, Priamo chiede a Sinone di rispondere con sincerità riguardo al significato del cavallo di legno.

L’*incipit* centonario *fare mihi atque* non ha un corrispondente esatto in Virgilio, il che costituisce un’eccezione entro i versi della *Medea*, che solitamente sono ricalcati con precisione dalle rispettive fonti. Lamacchia (in app.; cf. inoltre Lam.³, 203) vede *atque* come correzione di *age* attuata da Osidio (vedi le prime due fonti indicate), e pensa inoltre a una trasposizione di *atque* dopo *mihi*. Credo tuttavia che si possa pensare a una segmentazione più economica: dietro a *mihi atque* si potrebbe riconoscere infatti una scrittura leggermente variata di *mihi que* presente in *Aen.* 2, 149, dovuta presumibilmente a un errore mnemonico del centonatore, oppure anche ad un errore di scrittura del copista, considerando che il verso ci è giunto oltretutto piuttosto corrotto (non è possibile infatti riconoscere un’altra *ratio* dietro a tale modifica, che tra l’altro non previene la formazione nel verso di uno iato – per altre modifiche “non necessarie” cf. *infra* Appendice 12, mentre per altri casi di iato nella *Medea* cf. *infra* Appendice 2A). Penserei dunque a un primo segmento composto solo da *fare* (cf. p. es. come parallelo il v. 149, in cui eccezionalmente il primo segmento è costituito da un’unica parola non in *enjambement*), e ad un secondo segmento modellato interamente su *Aen.* 2, 149, con una piccola variazione. Il vantaggio apportato da questa segmentazione è che le modifiche del centonatore (che, ricordiamo, costituiscono un’eccezione nella tecnica di Osidio, tanto da poter essere contenute in una tabella – cf. *infra* Appendice 4) non sarebbero più due (correzione di *age* in *atque* più trasposizione), bensì una sola, la quale per di più coinvolgerebbe due particelle (*-que* e *atque*) aventi il medesimo significato. Si noti che il segmento *fare, age, quid venias* è presente invece per esteso e senza modifiche in *Alceste* 88.

v. 321 *aedibus in mediis* | *quaeque ipse miserrima vidi*

“all’interno del palazzo io stesso vidi tutte le cose più penose”. *Aen.* 2, 512 *aedibus in mediis* [*nudoque sub aetheris axe*] + *Aen.* 2, 5 [*eruerint Danaï,*] *quaeque ipse miserrima vidi*. Il primo segmento è tratto dalla presa di Troia, e in particolare dalla descrizione della fine di Priamo; *aedibus in mediis* indica la posizione in cui si trovava l’altare attorno al quale sedevano Ecuba e le figlie, nella speranza di essere risparmiate. Il verso è utile al centonatore poichè gli consente di dare avvio al resoconto del Nunzio con una notazione spaziale precisa e coerente con lo svolgersi dell’azione tragica: il luogo deputato al rito magico è giustamente l’interno del palazzo. Il secondo segmento, tratto dal medesimo libro, appartiene alle parole d’esordio del racconto di Enea della presa di Troia. L’emistichio è stato scelto dunque sulla base dell’analogia situazionale: la frase introduttiva virgiliana va infatti a comporre l’esordio del lungo racconto del Nunzio.

v. 322 (*horresco referens*): | *palla subcincta cruenta*

“(inorridisco nel raccontarlo): avvolta da un mantello insanguinato”. *Aen.* 2, 204 (*horresco referens*) [*immensis orbibus anguis*] + *Aen.* 6, 555 [*Tisiphoneque sedens*] *palla subcincta cruenta*. L’inciso *horresco referens* è tratto ancora una volta dal racconto di Enea del secondo libro, e in particolare dalla descrizione dei serpenti che spuntano dal mare e si dirigono verso Laocoonte; il secondo segmento è di nuovo la descrizione di Tisifone, il cui mantello insanguinato viene riferito a Medea per la seconda volta (cf. infatti v. 301). Il ricorso alla figura delle Erinni è, d’altra parte, una costante nel corso di tutto il centone per la descrizione del lato “nero” di Medea (cf. p. es. vv. 60-64 *et al.*). Si noti come il centonatore sia molto attento a scegliere entro l’opera virgiliana differenti tipologie di fonti a seconda di ciò che sta scrivendo: così, se nelle scene caratterizzate da un dialogo serrato tra i personaggi notiamo la prevalenza di fonti dialogate, in questo lungo resoconto del Nunzio e nei Cori troviamo soprattutto versi virgiliani tratti da narrazioni. Si tratta dell’ennesima astuzia compositiva del centonatore, che su più fronti si rivela un selezionatore molto scrupoloso del vasto materiale virgiliano.

Il segmento parentetico *horresco referens*, utile, appunto, per introdurre delle narrazioni, viene sfruttato in altri due centoni: *Hippod.* 16, in cui l’autore si affaccia in prima persona per descrivere la gara sanguinaria escogitata da Enomao, e *Prob.* 287, detto a proposito dell’uccisione di Abele per mano di Caino.

v. 323 in medioque focos, | nocturnas inchoat aras

“allestisce al centro un focolare e altari notturni”. *Aen.* 12, 118 *in medioque focos [et dis communibus aras]* + *Aen.* 6, 252 *[tum Stygio regi] nocturnas inchoat aras*. Entrambi i segmenti sono tratti da passi descrittivi, in cui vengono delineati degli atti preparatori: nel primo, Troiani e Rutuli apprestano il campo per lo scontro finale tra Enea e Turno, mentre nel secondo la Sibilla porta a termine i riti propiziatori prima di addentrarsi con Enea nell’Ade. Oltre all’analogia situazionale con il frangente centonario, in cui Medea svolge azioni preparatorie al rito magico, si noti che si conferma quanto detto al v. 322 a proposito della prevalenza di fonti descrittive (cf. *supra ad loc.*). Venuto meno *parabant* di 12, 117, *focos* viene fatto reggere dal predicato verbale del secondo segmento, come spesso accade nel centone.

I due segmenti virgiliani, oltre che per l’analogia situazionale, si fondono felicemente anche grazie alla *vox communis* ‘*aras*’.

v. 324 intenditque locum sertis et fronde coronat

“riveste il luogo di serti e lo circonda di fronde [funebri]”. Il verso, come consentito dalla tecnica centonaria (cf. *supra comm. ad v.* 1), è tratto per intero da un’unica fonte virgiliana, che prosegue in *enjambement* compositivo anche nel primo segmento del verso successivo: *Aen.* 4, 506 *intenditque locum sertis et fronde coronat*. Anche questa fonte si allinea a quelle dei vv. 322-24, in quanto tratta da un passo di carattere narrativo (cf. *supra comm. ad v.* 322) in cui viene descritto un rito preparatorio: Didone, consapevole ormai del carattere definitivo dell’abbandono di Enea, nel cortile interno del palazzo innalza la pira e compie attorno ad essa dei riti preparatori al suicidio. *Incendit* tradito dal Salmasiano si iscrive tra gli scambi tra *c* e *t* tipici del manoscritto (cf. v. 228 *celorum/telorum*, v. 336 *atribus/acribus*, v. 453 *ce/te* e Lam.¹, p. 260).

v. 325 funerea, | crinem vittis innexa cruentis

“annodati i capelli con bende insanguinate”. *Aen.* 4, 507 *funerea; [super exuvias ensemque relictum]* + *Aen.* 6, 281 *[vipereum crinem] vittis innexa cruentis*. Per il primo segmento cf. *supra comm. ad v.* 324, di cui *ferrea* costituisce il prosiegua in *enjambement* compositivo. Ecco un altro caso in cui un segmento è costituito eccezionalmente da un’unica parola, che però è in *enjambement* con il v. precedente (cf. *supra* vv. 52, 82, 149, 320 per questo problema). La seconda parte è tratta invece dalla descrizione delle terribili figure che si trovano davanti all’entrata dell’Averno, tra cui la *Discordia demens* (6, 280) che ha, appunto, i capelli annodati con bende insanguinate. Il sangue sembra un elemento centrale

nel rito preparatorio di Medea (cf. v. 322 *palla subcincta cruenta*, v. 329 *sanguineam volvens aciem manibusque cruentis*), che assume una colorazione molto macabra. Al quadro finora delineato si aggiungono dunque altre due fonti di carattere narrativo-descrittivo (cf. *supra comm. ad v. 322*). *Vinctis* di **S** per il virgiliano *vittis*, giustamente ripristinato da tutti gli edd. (la correzione *vinclis* dello Heinsius infatti non ebbe seguito), si aggiunge agli scambi tra *c* e *t* tipici del Salmasiano (cf. *supra comm. ad v. 324*), che in questo caso potrebbe essere stato facilitato anche dall'influsso di *vinclis* del v. successivo, come suggeriva già il Regel (1866, p. 18).

vv. 326-28 unum exuta pedem vinclis, in veste recincta, / spargens umida mella soporiferumque papaver; / sparserat et latices simulatos fontis Averni

“priva in un solo piede di calzari, con la veste slacciata, / spargendo miele fluido e soporifero papavero; / aveva anche versato illusorie acque della fonte dell’Averno”. Ognuno di questi versi è tratto da un unico, intero, verso virgiliano: *Aen.* 4, 518 *unum exuta pedem vinclis, in veste recincta* + *Aen.* 4, 486 *spargens umida mella soporiferumque papaver* + *Aen.* 4, 512 *sparserat et latices simulatos fontis Averni*. Tutti e tre appartengono a punti poco distanti fra loro del quarto libro, e tutti sono tratti da contesti che si collegano a quello centonario tramite analogia situazionale. In 4, 518 e 512 si tratta ancora una volta del rito svolto da Didone attorno alla pira (cf. anche v. 324), modello del rito preparatorio condotto da Medea; queste due fonti si allineano dunque con quelle del gruppo narrativo-descrittivo, per cui cf. *supra comm. ad v. 322*. In 4, 486 il *trait d’union* è invece la magia: si tratta infatti della maga della gente massila, che con il miele ed il papavero rabbonisce il serpente custode dei pomi delle Esperidi (il v. virgiliano precedente al nostro, ovvero *servabat in arbore ramos*, è già stato utile al centonatore per la descrizione del serpente custode del vello: cf. v. 233). Si noti la ripetizione nell’*incipit* dei vv. 327 e 328 del verbo *spargo*: come la ripetizione di parole sia un tratto tipico della tecnica centonaria abbiamo già chiarito ai vv. 4-5, 171-72.

v. 329 sanguineam volvens aciem | manibusque cruentis

“volgendo gli occhi iniettati di sangue e con le mani insanguinate”. *Aen.* 4, 643 *sanguineam volvens aciem, [maculisque trementis]* + *Aen.* 2, 167 *[corripuere sacram effigiem] manibusque cruentis*. I due segmenti si fondono tra loro e con il contesto centonario mediante il riferimento alla sfera semantica del sangue, più volte ricorrente nel corso del rito svolto da Medea (cf. anche vv. 322 e 325). Nel primo caso si tratta ancora una volta di Didone, che resta il modello principale della Medea centonaria: la regina è colta qui

nel frangente in cui, delirante e in preda al *furor*, si accinge al suicidio (altro contesto narrativo-descrittivo: cf. *supra* quanto detto a proposito del v. 322). Il secondo segmento è tratto invece dalla spiegazione data da Sinone del cavallo di legno: al v. 320 la battuta del Coro si concludeva proprio con la domanda di Laocoonte riguardo al significato del cavallo, e ora il centonatore per la risposta del Nunzio attinge alla risposta di Sinone stesso. Le mani insanguinate sono, nel racconto del greco, quelle dei suoi compagni che hanno profanato il tempio di Pallade.

v. 330 *pro molli viola | casiaque crocoque rubenti*

“invece della tenera viola e della cassia e dello zafferano rossastro”. *Ecl.* 5, 38 *pro molli viola, [pro purpureo narcisso] + Geo.* 4, 182 *[et glaucas salices] casiamque crocumque rubentem*. I segmenti componenti questo verso e i due successivi sono tratti da contesti aventi in comune l’area semantica dei fiori e delle erbe, cui il centonatore attinge per la descrizione delle sostanze che Medea brucia nel corso del rito magico. Il primo emistichio è tratto dal canto di lutto di Mopso per la morte di Dafni, e in particolare dal frangente in cui viene descritto l’inasprirsi della natura in seguito alla scomparsa del pastore: “invece della tenera viola e del purpureo narciso”, dai semi piantati nascono infatti il cardo e la spinosa marruca (v. 38). La cassia e lo zafferano rossastro sono invece alcune delle tante piante da cui le api più giovani di cui si parla nel passo delle *Georgiche* colgono il polline. *Ecl.* 5, 38 compare per intero in *Hippod.* 26, in cui il verso è sfruttato per creare un effetto di opposizione cromatica tra il colore vivo e intenso di viole e narcisi e il pallore delle teste recise appese all’ingresso del palazzo di Enomao. Nel nostro caso, l’opposizione è invece di carattere olfattivo: al profumo di viole e narcisi si contrappone infatti l’odore acre soprattutto degli elementi citati al v. 332. Nel secondo segmento si registra uno dei piccoli mutamenti rispetto al modello che il centonatore si concede per adattare il materiale virgiliano al proprio contesto: in luogo dell’acc., che nella fonte era retto da un *pascuntur* che non è entrato a far parte del centone, troviamo infatti un abl. con cui la cassia e lo zafferano vengono posti sullo stesso piano della viola, tutti retti dunque da *pro* di inizio verso. Per gli altri mutamenti nella *Medea* cf. *infra* Appendice 4.

v. 331 *urit odoratam nocturno in lumine cedrum*

“alla luce notturna brucia il cedro odoroso”. Il verso è tratto interamente (cf. *supra comm. ad v.* 1) da *Aen.* 7, 13 *urit odoratam nocturna in lumina cedrum*. Il verso presenta un doppio legame con il contesto centonario: non solo il soggetto è un’altra maga (Circe), ben sovrapponibile dunque a Medea, che in questi versi figura proprio in tale veste, ma compare

anche un ulteriore elemento (*cedrum*) che va ad aggiungersi alla sfera semantica delle sostanze naturali che l'eroina brucia durante il rito (cf. *supra comm. ad v. 330*). Il presente verso costituisce uno dei casi in cui risulta maggiormente chiara l'allineabilità delle lezioni del Salmasiano con la tradizione del Mediceo: *nocturno in lumine* che troviamo in **S** è infatti lezione di **Maeu**, contro *nocturna in lumina* del resto della tradizione manoscritta virgiliana. Per gli altri casi di corrispondenza **S/M** cf. *infra Appendice 7*; per questo caso cf. anche Lam.¹, p. 271.

v. 332 scillamque elleborosque gravis | et sulpura viva

“la scilla, l'acre elleboro e lo zolfo vivo”. *Geo. 3, 451 scillamque elleborosque gravis [nigrumque bitumen] + Geo. 3, 449 [et spumas miscent argenti] vivaque sulpura*. I due segmenti provengono da punti poco distanti del medesimo contesto cui il centonatore ha già attinto per i vv. 233 e 236: si tratta della descrizione dei pericoli in cui più spesso incorrono pecore e capre. Qui in particolare Virgilio sta parlando dei morbi cui tali animali sono soggetti, e dunque di alcuni rimedi escogitati dagli allevatori in via preventiva. Scilla, elleboro e zolfo vivo sono le sostanze di cui le pecore vengono cosparse dopo la tosatura al fine di evitare l'insorgere della scabbia. In questo caso, la lezione del Salmasiano *et sulpura viva* coincide con **M P R**, contro *vivaque sulpura* del resto della tradizione (cf. *infra Appendice 7* e Lam.¹, p. 272). Si noti il procedere coerente della tecnica centonaria entro il racconto del Nunzio: le fonti continuano infatti ad essere di carattere narrativo-descrittivo, come si diceva a proposito del v. 322 e sgg. (cf. *ad loc.*).

v. 333 obscuris vera involvens | lacrimisque coactis

“avvolgendo la verità con frasi oscure e con lacrime sforzate”. *Aen. 6, 100 obscuris vera involvens: [ea frena furenti] + Aen. 2, 196 [credita res, captique dolis] lacrimisque coactis*. Prosegue l'utilizzo di fonti di carattere narrativo-descrittivo (cf. *supra comm. ad v. 322*): nel primo segmento si tratta della Sibilla, che nell'invasamento pronuncia parole oscure, mentre nel secondo si tratta ancora una volta di Sinone, le cui lacrime sono create ad arte al fine di ingannare i Troiani. L'ablativo *lacrimisque coactis* potrebbe essere considerato sullo stesso piano di *obscuris*, oppure potrebbe essere considerato parte del successivo *voce vocans Hecaten*. Quest'ultimo segmento qualora fosse privato di *lacrimisque coactis* risulterebbe tuttavia piuttosto spoglio e isolato all'interno del periodo: per questo motivo preferisco che venga associato ad esso.

v. 334 voce vocans Hecaten; | et non memorabile numen

“invocando a gran voce Ecate; e il nume innominabile (*scil.* Plutone)”. *Aen.* 6, 247 *voce vocans Hecaten [caeloque Ereboque potentem]* + *Aen.* 4, 94 [*tuque puerque tuus:*] *magnum et memorabile nomen* (cf. anche *Aen.* 2, 583 [*non ita namque etsi*] *nullum memorabile nomen*). Il primo segmento è tratto dalla descrizione dei riti propiziatori attuati dalla Sibilla (soggetto della frase virgiliana) prima di entrare nell’Averno; l’affinità di contenuto di questo contesto di carattere rituale con la situazione descritta dal Nunzio non è sfuggita al centonatore, che ad esso infatti ha già attinto per la composizione del v. 323 (*nocturnas inchoat aras*). In più, il verso risulta particolarmente utile e calzante entro il mito di Medea in quanto foriero di un’invocazione ad Ecate, cui l’eroina risulta tradizionalmente legata in quanto maga: si vedano infatti Eur. *Med.* 395-97 οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἦν ἐγὼ σέβω / μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην, / Ἑκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς; Sen., *Med.* 7 *Hecate triformis*; 750-51 *nunc meis vocata sacris, noctium sidus, veni / pessimos induta vultus, fronte non una minax* e 787 ss., in cui la dea appare; Ov. *Her.* 12, 167-68 *ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt; / nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt*. Per il secondo segmento non è possibile ravvisare un esatto corrispondente entro l’opera virgiliana; l’emistichio che ad esso più si avvicina, tratto dalle parole rivolte da Giunone a Venere, presenta l’espressione *magnum et* in luogo di *et non*, e una tradizione divisa tra *numen* (F^cMPRωγ) e *nomen* (pin). E’ possibile tuttavia ricostruire una precisa *ratio* alla base del passaggio a *et non*, che permette di iscrivere il verso entro la casistica delle correzioni attuate dal centonatore per adattare il modello virgiliano al proprio testo (cf. *infra* Appendice 4): se da un lato *magnum numen* nel nuovo contesto risulterebbe non ben identificabile e piuttosto debole, dall’altro invece dietro a *non memorabile numen* si può riconoscere la figura di Plutone, che in quanto dio infernale ha una sua ragion d’essere accanto ad Ecate. La coppia Ecate-Plutone richiama alla memoria l’invocazione agli dei infernali già tipica della Medea di Seneca (cf. vv. 740 ss.), e costituisce un buon preludio per l’imminente apparizione di Alletto (vv. 345 ss.). Per un’altra invocazione di Medea a Plutone nel contesto di un rito magico, cf. anche Ov. *Met.* 7, 249.

v. 335 ferro accincta vocat

“armata di ferro invoca”. Il verso, derivante da *Aen.* 2, 614 *ferro accincta vocat*, era un *tibicen* anche nel modello; nella *Medea* accade più volte di incontrare *tibicines* virgiliani lasciati incompleti anche dal centonatore, come accade anche di trovare *tibicines* centonari che invece in Virgilio erano versi completi: per l’intera casistica della *Medea* e del resto della produzione centonaria cf. *supra comm. ad vv.* 195 a, 196. Soggetto della fonte è Giunone, colta nell’atto di fomentare la guerra nel corso della presa di Troia. A proposito

della ripetizione del verbo *vocare* in due versi adiacenti (cf. v. 334 *vocans*), cf. quanto detto a proposito delle ripetizioni di parole nei centoni ai vv. 4-5, 171-72, 328-29 *et al.*

v. 336 *haec effata silet, | oculis micat acribus ignem*

“detto ciò tace, dagli occhi spietati emana fuoco”. *Aen.* 4, 499 *haec effata silet, [pallor simul occupat ora]* + *Aen.* 12, 102 [*scintillae absistunt,*] *oculis micat acribus ignis*. Entrambi i segmenti, confermando quanto detto a proposito del v. 322, sono tratti da contesti narrativo-descrittivi: nel primo caso, si tratta di Didone che tace dopo aver chiesto alla sorella Anna di erigere la pira con le armi di Enea, e nel secondo di Turno, colto dalla smania di battersi con Enea e paragonato nei versi immediatamente successivi ad un toro negli istanti che precedono uno scontro. In questo verso, il Salmasiano presenta la lezione *ignem* a fronte del virgiliano *ignis* (*ignes MP*²). Con tale testo, *micat* verrebbe a reggere l'accusativo interno *ignem*, e soggetto della frase sarebbe Medea. Un simile uso del verbo *micare* non è estraneo alla letteratura: cf. infatti *Culex* 222 *sanguineique micant ardorem luminis orbes* e *Sen. Phaed.* 380 *oculi nihil gentile nec patrium micant*; il mutamento potrebbe risalire dunque al centonatore stesso, la cui memoria può essere stata ingannata da casi di questo tipo. A ciò si aggiunge inoltre il fatto che, con *ignem* compl. ogg., l'intero periodo può avere un unico soggetto, ovvero Medea, il che evita il passaggio molto brusco che vi sarebbe stato tra il v. 336 e il v. 337 con *ignis* soggetto (particolarmente difficoltosa sarebbe stata in tal caso soprattutto la posizione del participio *expectans*): non a caso Canal e Salanitro, che correggono secondo Virgilio, sono costretti a porre l'intero segmento *oculis micat acribus ignis* tra parentesi. Concordo dunque con gli editori che mantengono a testo *ignem* (Baehrens, Riese, Lam.¹, p. 277), e inserisco il verso nella casistica di *Appendice 4*. Il segmento *haec effata silet* compare anche in *Alceste* 133, dove è posto subito dopo le ultime parole pronunciate da Alceste prima di lasciare la vita.

v. 337 *exspectans quae signa ferant, | [haud] ignara futuri*

“attendendo quali segni diano, ignara del futuro”. *Aen.* 6, 198 *observans quae signa ferant, [quo tendere pergant]* + *Aen.* 4, 508 [*effigiemque toro locat*] *haud ignara futuri*. I contesti, entrambi di carattere narrativo-descrittivo (cf. *supra comm. ad v. 322*), riguardano rispettivamente Enea, che osserva le colombe inviate dalla madre in attesa di un segnale che lo guidi al ramo d'oro, e ancora una volta di Didone, consapevole del proprio destino durante il rito svolto prima del suicidio. Nel primo segmento si registra il mutamento rispetto alla fonte da *observans* a *exspectans*; la sostituzione è imputabile ad un errore di carattere mnemonico, considerando anche che *exspectans* costituisce l'*incipit* di un altro verso

virgiliano (9, 130 *expectans Rutulos. Ergo maria invia Teucris*) che appartiene ad un contesto che il centonatore ha ben presente (infatti *Aen.* 9, 131 = *Hos. Get.* 94, 165) e che inoltre è preceduto da un verso che termina con *ignes*, analogamente al nostro caso. La modifica potrebbe essere nata dunque in seguito ad una contaminazione dei due contesti.

Di fronte all'ipermetria di questo verso, la maggior parte degli editori (Burman, Baehrens, Riese, Salanitro) espunge *haud* (*aut* in **S**) per ristabilire una metrica regolare. Fuori dal gruppo si pone solo Lamacchia, che stampa il testo tradito scrivendo in apparato "*aut* expunx. Bu., cf. tamen sensum et loc. Verg.". Sembra tuttavia che sia proprio il senso a richiedere l'espunzione della negazione: Medea ha compiuto i sortilegi descritti nei vv. 322-333 e, dopo aver invocato Ecate e Plutone (vv. 334-35), attende da questi dei segnali. E se è in attesa dei segnali, è perchè è *ignara futuri*; in effetti, Alletto non si è ancora manifestata (cf. v. 345), e di conseguenza l'eroina non è ancora sicura di averne l'appoggio. In questo caso, dunque, pur realizzandosi l'anomalia della sillaba in esubero in corrispondenza della sutura, solitamente garanzia della genuinità del verso (cf. *infra* Appendice 2), per ragioni legate al senso credo che l'ipermetria possa essere risolta eliminando *haud*, che sarà entrato a testo per mano del copista virgilianizzante.

Quanto al soggetto di *ferant*, che nel modello erano le colombe, in questo caso saranno gli dei che Medea ha appena invocato, ovvero Ecate e Plutone.

v. 338 eripiunt subito nubes caelumque diemque

"all'improvviso, le nubi sottraggono alla vista il cielo e il giorno". Il verso è tratto per intero *Aen.* 1, 88 *eripiunt subito nubes caelumque diemque*. L'imminente apparizione di Alletto (cf. v. 345) è preceduta dallo sconvolgersi della natura (cf. anche vv. 339-44), che qui il centonatore descrive facendo propria un'altra descrizione analoga, ovvero quella della tempesta scatenata contro i Troiani da Eolo su incitamento di Giunone. A quelle già notate nei vv. precedenti si aggiunge quindi un'altra fonte di carattere narrativo-descrittivo (cf. *supra comm. ad v.* 322).

v. 339 et tremefacta solo tellus, | micat ignibus aether

"e trema nel cuore la terra, l'aria sfavilla di lampi". *Aen.* 10, 102 *et tremefacta solo tellus, [silet arduus aether]* + *Aen.* 1, 90 *[intonuere poli et crebris] micat ignibus aether*. Prosegue la scelta delle fonti in ragione dell'area semantica dello sconvolgimento della natura (cf. *supra comm. ad v.* 338): il primo emistichio è tratto dalla descrizione del tremore della terra e del tacere degli elementi che accompagna l'inizio del discorso di Giove, mentre il secondo appartiene al medesimo contesto del v. 338, ovvero all'insorgere della tempesta scatenata da

Eolo. Anche questi due segmenti sono in linea con il carattere narrativo-descrittivo che contraddistingue le fonti scelte dal centonatore per la battuta del nunzio (cf. *supra comm. ad v. 322*). I due emistichi, oltre che per l'appartenenza alla medesima sfera semantica, si amalgamano bene anche grazie alla presenza di *aether* quale *vox communis* (cf. *supra comm. ad vv. 2, 26*) nella medesima sede metrica.

v. 340 continuo auditaē voces vagitus et ingens

“subito dopo si odono voci e un lungo vagito”. Altra fonte unica, ovvero *Aen. 6, 426 continuo auditaē voces vagitus et ingens*, che sollecita nella memoria del lettore il ricordo di un'atmosfera lugubre che getta la propria ombra sul contesto centonario: il riferimento è, infatti, alle anime degli infanti strappati prematuramente alla vita che Enea vede una volta varcata la soglia degli Inferi. Questa è la prima di una serie di allusioni alla catabasi di cui il centonatore si serve per tratteggiare l'atmosfera ferale che prelude all'apparizione di Allecto. Il verso si aggiunge alla rassegna delle fonti di carattere narrativo-descrittivo, per cui cf. *supra comm. ad v. 322*.

v. 341 visus adesse pedum sonitus | et saeva sonare

“sembrò che si avvicinasse un rumore di passi e che risuonassero crudeli [percosse]”. *Aen. 2, 732 visus adesse pedum sonitus, [genitorque per umbram] + Aen. 6, 557 [hinc exaudiri gemitus] et saeva sonare*. Dopo la parentesi della citazione del secondo libro, e in particolare dei passi che Enea crede di sentire avvicinarsi nel corso della fuga da Troia in fiamme, si ritorna all'atmosfera tetra del sesto libro (cf. anche vv. 340, 342 e 343). Le percosse (*verbera*, v. 342, in *enjambement* compositivo con il presente verso) sono quelle che Enea ode dalla soglia sorvegliata da Tisifone. Si noti come nell'accostare i due emistichi il centonatore prolunghi l'effetto di allitterazione della *s* già contenuto nei singoli segmenti (per l'attenzione del centonatore alle figure di suono cf. anche *supra comm. ad vv. 100, 246, 306*).

v. 342 verbera; | visaeque canes ululare per umbras

“percosse; sembrò che nell'ombra ululassero cagne”. *Aen. 6, 558 verbera, [tum stridor ferri tractaeque catenae] + Aen. 6, 257 [silvarum,] visaeque canes ululare per umbram*. Il primo segmento è costituito eccezionalmente da un'unica parola, che tuttavia è in *enjambement* compositivo con il verso precedente (per questo fenomeno di carattere compositivo centonario cf. *supra comm. ad vv. 52, 82, 149, 320 e infra Appendice 14*). Il

secondo segmento, che a sua volta è legato al verso successivo da *enjambement*, alimenta l'atmosfera tetra di questi versi precedenti la manifestazione di Alletto, aggiungendo un ulteriore elemento dal sesto libro; in questo caso, si tratta dei fenomeni (come il rombare e tremare della terra, vv. 256-57) cui Enea assiste in seguito all'invocazione rituale a Ecate attuata dalla Sibilla prima di addentrarsi negli Inferi. Si noti l'analogia situazionale tra modello e testo centonario: in entrambi i casi, il contesto è di carattere rituale, e viene descritto il turbamento della natura che accompagna il sopraggiungere di una dea legata al mondo degli Inferi (v. 343 *adventante dea*: Ecate nell'*Eneide*, Alletto nella *Medea*). Ancora una volta tutti e due gli emistichi sono di carattere descrittivo-narrativo (cf. a questo proposito *supra comm. ad v. 322*). Il plurale *umbras* in luogo del virgiliano *umbram* è verosimilmente ascrivibile a un errore di memoria del copista o del centonatore stesso; un caso simile si registra al v. 256, dove in luogo del virgiliano *galeis* il Salmasiano riporta il singolare *galea*. Si notino la ripetizione del verbo *videor* nei due versi consecutivi 341 e 342, e l'allitterazione di *v* che si viene a creare in seguito all'unione dei due emistichi: si tratta in entrambi i casi di fenomeni tipicamente centonari (cf. vv. 4-5; 171-72; 328-29 *et al.* per la ripetizione, e vv. 100, 123, 246, 306, 341 *et al.* per l'allitterazione). Il verso risulta ipometro, difettando di una sillaba nel secondo piede; anche in questo caso non sono mancati tentativi di emendazione (cf. apparato), che tuttavia risultano non necessari: l'irregolarità si registra infatti nell'esatta corrispondenza della sutura, ed è chiaramente dovuta alla sostituzione di *silvarum* dell'*incipit* di *Aen.* 6, 257 con il dattilo *verbera*. Analogamente ai casi raccolti *infra* in *Appendice 2*, stampo dunque il verso tradito e lo inserisco nel gruppo delle anomalie metriche trascinate dalla tecnica centonaria.

v. 343 *adventante dea*, | *refluit*<que> *exterritus amnis*

“all'avvicinarsi della dea, e il fiume atterrito rifluisce”. *Aen.* 6, 258 *adventante dea*. [*procul o, procul este, profani*] + *Aen.* 8, 240 [*dissultant ripae*] *refluitque exterritus amnis*. Ancora una volta il centonatore sfrutta due contesti di carattere narrativo-descrittivo, confermando quanto detto a proposito del v. 322 (cf. *ad loc.*); per il primo segmento, in *enjambement* compositivo con il v. precedente, cf. *supra comm. ad v. 342*. Nel secondo segmento, si tratta della storia di Caco: Eracle è riuscito a sradicare il masso che chiudeva la caverna e, per l'urto provocato, il cielo rimbomba e il fiume rifluisce. L'area semantica che il centonatore va cercando è ancora quella dei fenomeni singolari che si verificano nella natura, di cui egli si serve per descrivere gli effetti provocati dall'avvicinarsi di Alletto. Si noti un'analogia tra modello e centone dal punto di vista narrativo: per dare forma alla “storia nella storia” narrata dal nunzio, Osidio si serve della “storia nella storia” di Caco, raccontata a Enea da Evandro.

v. 344 et pavidae matres pressere ad pectora natos

“e le madri impaurite strinsero i figli al seno”. Il verso è tratto interamente (cf. *supra comm. ad v. 1*) da *Aen. 7, 518 et trepidae matres pressere ad pectora natos*, con la differenza di *pavidae* rispetto al sinonimo virgiliano *trepidae*. Come nel caso di *expectans/observans* del v. 337, anche qui il mutamento è imputabile ad un errore di carattere mnemonico, considerando che *pavidae matres* è un nesso assai tipico in Virgilio, che il centonatore può aver avuto dunque nell’orecchio (cf. *Aen. 2, 489; 2, 766; 8, 592*). Ad una variazione “casuale e inconsapevole” pensa anche Lam.¹, p. 275. Il contesto, che aggiunge un ulteriore elemento all’atmosfera tetra generata dall’approssimarsi di Alletto, presenta anche nel modello un legame con la dea: il gesto protettivo delle madri nei confronti dei figli nasce infatti dal timore generato dal grido crudele della dea, finalizzato a fomentare la guerra contro i Troiani in seguito all’uccisione del cervo di Silvia per mano di Iulo.

v. 345 exhinc Gorgoneis Allecto infecta venenis

“in seguito Alletto, imbevuta dei veleni delle Gorgoni”. *Aen. 7, 341 exim Gorgoneis Allecto infecta venenis*. Come per *pavidae/trepidae* del v. 344, anche in questo caso il passo dal virgiliano *exim* a *exhinc* del Salmasiano è assai breve, questa volta dal punto di vista non solo semantico, ma anche ortografico, e può essere dovuto ad un lapsus mnemonico del centonatore come anche del copista. Per l’apparizione di Alletto, il centonatore non si fa sfuggire l’opportunità di ricorrere ad un verso in cui compare il nome proprio della dea; il contesto è uno dei più dislocati nel corso del centone, e riguarda l’intervento di Alletto per volere di Giunone nello scatenarsi della guerra tra Rutuli e Troiani (cf. in partic. i vv. 335-39, ma anche 352, 360, 365 *et al.*). Anche in questo caso la fonte si iscrive alla tipologia narrativo-descrittiva (cf. quanto detto a questo proposito al v. 322).

v. 346 exsurgitque facem adtollens atque intonat ore

“balza in piedi innalzando una fiaccola e tuona con la voce”. Fonte unica: *Aen. 6, 607 exsurgitque facem adtollens atque intonat ore*. Nel gruppo di versi 344-49 il centonatore ricorre sempre a esametri virgiliani presi per intero (per la liceità di tale operazione cf. *supra comm. ad v. 1*), il che conferisce alla sintassi un andamento molto fluido. Alla base della scelta della fonte è possibile ricostruire una *ratio* ben precisa: anche nel modello, infatti, il versò è riferito ad una delle Furie, che balza in piedi per impedire ai dannati di raggiungere il cibo. E’ con scioltezza dunque che l’immagine può essere riferita ad Alletto, una delle tre Furie. Si noti ancora una volta il carattere descrittivo-narrativo della fonte, che si allinea a tutte quelle precedenti (cf. *supra comm. ad v. 322*). Dal momento che *exsurgit* diventa il

predicato della frase iniziata al v. 345 del centone, il *que* enclitico, che nel modello coordinava *exsurgit* con il precedente *prohibet* (cf. *Aen.* 6, 605-607 *Furiarum maxima iuxta / accubat et manibus prohibet contingere mensas / exsurgitque facem adtollens atque intonat ore*) diventa pleonastico, e tuttavia non può essere eliminato dal centonatore trovandosi in posizione centrale. Un fenomeno simile accade anche al v. 228 (*telorum seges et iaculis increvit acutis*), in cui originariamente *telorum seges* da un lato, e *iaculis increvit acutis* dall'altro erano parte di due frasi differenti, coordinate da *et*; trovandosi i due segmenti accorpati in una medesima frase con predicato *increvit*, *et* risulta del tutto ridondante, ma anche in questo caso resta parte del centone. Non a caso, entrambe le volte ciò accade in versi centonari corrispondenti ad un esametro virgiliano intero: quando il verso centonario è composto invece da due emistichi presi da due versi virgiliani differenti, al centonatore è possibile rimediare a fenomeni di questo tipo escludendo le parti in esubero con un adeguato taglio in sutura. Piccole incongruenze di questo tipo sono dunque una chiara conseguenza della complessa operazione di assemblaggio degli emistichi. Per altri esempi di posizione difficoltosa in cui si viene a trovare *et* in seguito all'agglutinazione dei segmenti cf. anche v. 190 e v. 334.

In questo verso si registra un altro caso di corrispondenza di **S** con la tradizione legata a **M**: *intonat* infatti è lezione di **FMRT**₁₀ωγ¹ *Tib.*, contro *increpat* di **Pny**.

vv. 347-48 respice ad haec; adsum dirarum ab sede sororum / bella manu letumque gero

“guarda qui: vengo dal luogo delle sorelle Dire, / guerra e morte porto con la mia mano”. *Aen.* 7, 454 *respice ad haec; adsum dirarum ab sede sororum* + *Aen.* 7, 455 *bella manu letumque gero*. In questi due versi, contesto virgiliano e centonario giungono al massimo della sovrapponibilità: per dare voce ad Alletto, il centonatore adotta infatti l'astuzia di servirsi delle parole della dea stessa, rivolte a Turno per infondere in lui il desiderio di guerra. Risulta sempre più evidente come Osidio, per comporre questi versi riguardanti l'Erinni, abbia adottato la tecnica di reperire nel testo virgiliano segmenti riguardanti Alletto stessa, attingendo a contesti narrativo-descrittivi per le parti narrate (vv. 345, 346), e invece al discorso diretto per le parole rivolte dalla dea a Medea (vv. 347, 348). Il v. 348, già *tibicen* in Virgilio, è tradito dal Salmasiano unitamente al v. 347, analogamente a quanto accade per i vv. 195 a e 196: cf. *supra comm. ad loc.* per un approfondimento sulla presenza dei *tibicines* nella *Medea* e nel resto della produzione centonaria. I versi 347 e 348 risultano legati da *enjambement* compositivo, per cui cf. *supra comm. ad vv.* 4-5. Il segmento *respice ad haec* compare anche nel centone *Hippodamia*, al v. 84, la cui seconda metà è composta da un altro emistichio in comune con la *Medea* (*miserere animi non digna ferentis* = Hos. Get. 213).

v. 349 talia †cernentem tandem† sic orsa vicissim

“tali cose †...† così iniziò a sua volta”. *Aen.* 4, 362 *talia [dicentem iamdudum aversa tuetur]* + (?) + *Aen.* 7, 435 [*hic iuvenis vatem inridens*] *sic orsa vicissim*. Il verso risulta problematico su più fronti: il senso complessivo risulta oscuro, e inoltre per la parte centrale del verso non è possibile riconoscere un esatto corrispondente virgiliano. La fonte che si avvicina maggiormente all’*incipit* tradito è *Aen.* 4, 362, in cui Didone guarda con avversione Enea mentre questi ribadisce la necessità della sua partenza, mentre l’*explicit* corrisponde con esattezza a *Aen.* 7, 435, verso introduttivo della risposta sprezzante rivolta da Turno ad Alletto, in quel momento sotto le sembianze di Calibe (altro verso tratto da un contesto avente come oggetto la Furia: cf. anche vv. 346-48). Estraneo a entrambe le fonti resta in ogni caso *tandem*. Non sono mancati tentativi di emendazione: il Burman propose *iactanti tandem*, sulla base di *Aen.* 1, 102 *talia iactanti stridens Aquilone procella*; il senso sarebbe adeguato al contesto, ma risulterebbe assai arduo spiegare come da *iactanti* si possa essere approdati al tradito *cernentem*, paleograficamente molto lontano. Lamacchia ha pensato invece a *talia dicentem cernens sic orsa vicissim* (in apparato); si tratterebbe di un verso centonario tripartito, ovvero eccezionalmente composto da tre fonti, (*Aen.* 4, 362 + *Aen.* 8, 704 (*cernens*) + *Aen.* 7, 435), come accade in pochi altri casi nella *Medea* (cf. *infra* Appendice 10). Il tradito *cernentem* sarebbe il risultato della sovrapposizione dei due verbi vicini *dicentem* e *cernens*, mentre *tandem* potrebbe essere entrato a testo dal verso successivo. La soluzione è buona poichè, oltre a dare al verso senso compiuto, dà una spiegazione verosimile di come si possa essere giunti ai traditi *cernentem* e *tandem*, altrimenti oscuri.

v. 350 venisti tandem, | mecum partire laborem

“sei giunta infine; dividi con me il travaglio”. *Aen.* 6, 687 *venisti tandem, [tuaque exspectata parenti]* + *Aen.* 11, 510 [*iste animus supra,*] *mecum partire laborem*. Dando ulteriore conferma di quanto detto a proposito del v. 322, Osidio attinge ora a due discorsi diretti; si tratta rispettivamente delle parole rivolte da Anchise ad Enea quando padre e figlio si incontrano nelle sedi beate, e dell’invito a prendere parte allo scontro con i Troiani avanzato da Turno a Camilla.

v. 351 tu dea, tu praesens | animis inlabere nostris

“tu dea, tu propizia penetra nel nostro animo”. *Aen.* 9, 404 *tu dea, tu praesens [nostro succurre labori]* + *Aen.* 3, 89 [*da, pater, augurium*] *atque animis inlabere nostris*. Per forgiare le parole con cui Medea si rivolge ad Alletto, il centonatore ricorre a due preghiere

coinvolte nell'astuzia della dislocazione: nel primo caso si tratta della preghiera di Niso alla Luna, già sfruttata in altri due punti del centone (*Med. 5 nostro succurre labori* = *Aen. 9, 404^{ex}* – preghiera a Venere –; *Med. 32 nemorum Latonia custos* = *Aen. 9, 405* – preghiera ad Artemide –), mentre nel secondo caso si tratta della preghiera rivolta da Enea ad Apollo, in cui il capo troiano chiede al dio di indicargli una rotta da seguire (contesto da cui sono tratti anche *Aen. 3, 88, 90, 93*). Si conferma dunque l'ipotesi (per cui cf. *supra, Primo Coro, Introduzione*) di un criterio uniforme adottato dal centonatore per la composizione delle preghiere, consistente nel ricorso a contesti virgiliani particolarmente affini tematicamente, ovvero contenenti altrettante preghiere che Osidio scompone e via via distribuisce a distanza nel corso della propria opera. Procedendo a ritroso è possibile dunque ricostruire alcune delle invocazioni prese maggiormente a modello dal centonatore, tra cui figurano senza dubbio le due fonti di questo verso.

v. 352 *dissice compositam pacem, sere crimina belli*

“Rompi la pace conclusa, semina cause di guerra”. Verso tratto da un esametro virgiliano completo (cf. *supra comm. ad v. 1*): *Aen. 7, 339 dissice compositam pacem, sere crimina belli*. Il contesto è uno dei più dislocati nel corso del centone: si tratta delle parole con cui Giunone istiga Alletto a infondere il seme del *furor* in Turno e in Amata. Uniformemente ai versi precedenti, per questi versi riguardanti Alletto Osidio continua ad attingere ad altrettanti versi virgiliani incentrati su Alletto stessa, con il risultato della massima sovrapponibilità e fusione tra contesto virgiliano e centonario. La prima parte del verso è già comparsa al v. 71: cf. *comm. ad loc.*; in entrambi i casi, lo scopo di Medea è quello di sciogliere l'accordo (*pax*) raggiunto tra Giasone e Creusa.

v. 353 (*namque potes*), *l colui vestros si semper honores*

“(infatti lo puoi), se sempre vi ho tributato l'onore a voi dovuto”. *Aen. 6, 366 [inice], namque potes, [portusque require Velinos]* + *Aen. 12, 778 [Terra tene,] colui vestros si semper honores*. Nel primo segmento, viene saltata la parola incipitaria, il che costituisce un'eccezione entro la tecnica centonaria di Osidio: cf. tuttavia *supra comm. ad v. 191* e *infra Appendice 13*. Il primo segmento deriva dalle parole con cui Palinuro chiede ad Enea di dare sepoltura al proprio corpo, mentre il secondo dalla preghiera di Turno a Fauno e alla Terra affinché lo soccorrano in un frangente difficoltoso nel corso dello scontro con Enea. Il *si* attenuativo è uno dei moduli tipici delle preghiere (cf. Norden 2002, p. 261 ss.) per cui il centonatore mostra una particolare attenzione: cf. vv. 4, 27, 97.

v. 354 talibus Allecto dictis exarsit in iram

“a queste parole Alletto arse d’ira”. Il verso è tratto interamente (cf. *supra comm. ad v. 1*) da *Aen. 7, 445 talibus Allecto dictis exarsit in iras*. Il passaggio dal virgiliano *iras* al singolare *iram* del Salmasiano, imputabile ad un errore di carattere mnemonico (del centonatore o del copista), è allineabile ai casi dei vv. 256 (*galea/galeis*) e 342 (*umbram/umbras*) – cf. anche *infra Appendice 12*. Si noti infatti che al v. 284, in cui parte del verso è già stata sfruttata, la lezione di **S** è *iras*. Come nei versi precedenti, anche in questo caso contesto virgiliano e centonario giungono alla massima fusione: per introdurre le parole di Alletto, Osidio ricorre infatti al verso che a sua volta introduce la replica di Alletto stessa alla reazione sprezzante di Turno, non perdendo occasione tra l’altro di ripetere il nome proprio della dea (cf. infatti v. 345).

v. 355 horrendum stridens | rabidoque haec addidit ore

“sibilando orrendamente, e con voce rabbiosa aggiunse queste parole”. *Aen. 6, 288 horrendum stridens, [flamisque armata Chimaera]* + *Aen. 7, 451 [verberaque insonuit] rabidoque haec addidit ore*. Il primo segmento è tratto dalla descrizione delle figure mostruose che Enea vede all’imbocco dell’Ade, mentre il secondo, poco distante dalla fonte del v. 354, appartiene ancora una volta a uno dei versi introducendo un discorso di Alletto stessa. Coerentemente con quanto osservato a proposito del v. 322, prosegue dunque la selezione per questa battuta del Nunzio di contesti di carattere descrittivo-narrativo. Come secondo la ricostruzione di Lam.¹, p. 261, *pavidoque* tradito dal Salmasiano è spiegabile come corruzione del virgiliano *rabidoque* attraverso un intermedio *ravidoque* dovuto allo scambio tra *b* e *v* tipico di **S**.

v. 356 o germana mihi, | mitte hanc de pectore curam

“o sorella, allontana dal cuore questa inquietudine”. *Aen. 10, 607 o germana mihi [atque eadem gratissima coniunx]* + *Aen. 6, 85 [Dardanidae venient] mitte hanc de pectore curam*. Per la risposta di Alletto il centonatore torna a fare ricorso a fonti “dialogate” (cf. *supra comm. ad v. 322*): si tratta di parole rassicuranti rivolte nel primo caso da Giove a Giunone, e nel secondo dalla Sibilla ad Enea (per cui cf. anche v. 257, e *Alceste* 27)

v. 357 nunc si bellare paras, | et luctu miscere hymenaeos

“ora se ti prepari a combattere e a mescolare le nozze al lutto”. *Aen. 8, 400 [et] nunc si bellare paras [atque haec tibi mens est]* + *Aen. 12, 805 [deformare domum] et luctu miscere*

hymenaeos. Si tratta in entrambi i casi di dialoghi tra dei: nel primo, Vulcano si rivolge a Venere e le promette che, se il suo intento è quello di combattere, egli le darà l'aiuto di cui è capace; nel secondo invece a parlare è Giove che intima a Giunone, cui fino a quel momento è stato concesso di perseguitare i Troiani per terra e per mare e di "mischiare", appunto, "le nozze al lutto", di tirarsi da parte. Il secondo segmento, che nel modello si riferiva alle nozze tra Lavinia ed Enea e alle morti causate dalla guerra provocata da Giunone, risulta tematicamente molto calzante entro il nuovo contesto, in cui chiaramente *hymenaeos* passa ad indicare le imminenti nozze tra Giasone e Creusa, mentre *luctu* i delitti che Medea sta per commettere.

Il verso risulta problematico sia sotto il profilo metrico che sotto quello di arte compositiva centonaria; esso, infatti, oltre ad essere ipermetro (due sillabe in eccesso, di cui una nel primo e una nel terzo piede), presenta un primo segmento ricalcato sull'*incipit* di un esametro di cui tuttavia viene omessa la prima parola (*et*). In tutta la *Medea* esistono infatti pochissimi (e a loro volta problematici) paralleli per l'omissione di parola incipitaria, che il centonatore è solitamente molto attento ad evitare; per una disamina più approfondita della questione dell'omissione della parola incipitaria cf. *supra comm. ad v. 191*; per la casistica completa cf. invece *infra Appendice 13*. Quanto all'ipermetria, va evidenziata una "anomalia nell'anomalia": infatti le irregolarità metriche che si ravvisano nella *Medea* sono generalmente riconducibili alla medesima tipologia, ovvero all'anomalia che si verifica nell'esatta corrispondenza della sutura a seguito dell'operazione di affiancamento dei due segmenti virgiliani (cf. *infra Appendice 2*). Nel nostro verso, invece, oltre ad un'irregolarità che risponde a tale tipologia (terzo piede), se ne realizza anche una seconda, nel primo piede. Il fatto che due anomalie – cioè quella metrica e quella dell'omissione di parola incipitaria – si accumulino nell'*incipit*, mi porta a pensare che esse possano essere legate l'una all'altra: realizzando che il verso era eccessivamente lungo, il centonatore potrebbe aver provato a porre rimedio togliendo eccezionalmente l'*et* incipitario, non necessario ai fini della sintassi e del senso; l'intervento non ha risolto tuttavia la situazione, ed il verso è rimasto imperfetto sotto il duplice profilo metrico e di arte compositiva centonaria.

v. 358 funereasque inferre faces | et cingere flamma

"a scagliare fuochi funerei e a cingere con fiamme". *Aen. 7, 337 funereasque inferre faces, [tibi nomina mille] + Aen. 1, 673 [quocirca capere ante dolis] et cingere flamma*. La medesima combinazione di emistichi è già comparsa al v. 61: cf. *ad loc.* Questa seconda occorrenza conferma e prosegue il paragone sotterraneo tra Medea ed Alletto, che costituisce uno dei principali personaggi-guida per il lato "nero" dell'eroina della Colchide, che fa da

controcanto all'aspetto di eroina abbandonata, costruito invece sul personaggio-guida di Didone.

v. 359 quicquid in arte mea possum, I meminisse necesse est

“tutto ciò che posso nella mia arte è necessario ricordarlo”. *Aen.* 8, 401 *quicquid in arte mea possum [promittere curae]* + *Aen.* 6, 514 *[egerimus, nosti: et nimium] meminisse necesse est*. Il primo segmento è tratto dal medesimo contesto della fonte del v. 357 (discorso di Vulcano a Venere), mentre il secondo è tratto dalle parole con cui Deifobo rammenta a Enea il tripudio cui i Troiani si abbandonarono nella notte in cui il cavallo fu portato in città: dunque altre due fonti “dialogate” (cf. *supra comm. ad v.* 322).

v. 360 quantum ignes animaeque valent; absiste precando

“quanto possono i fuochi e le anime; smetti di supplicare”. Il passo è tratto da un unico verso virgiliano (cf. *supra comm. ad v.* 1 per questa possibilità entro la tecnica centonaria), appartenente al medesimo passo dislocato anche tra i vv. 367 e 359: si tratta ancora una volta delle parole rivolte a Venere da Vulcano, che risulta dunque (insieme alla Alletto virgiliana) uno dei personaggi-guida della Alletto centonaria. Per il mutamento semantico cui va incontro il termine *animae* nel passaggio dal modello al nuovo contesto, cf. Lam.², p. 167: se nelle parole di Vulcano *ignes animaeque* si riferiva al fuoco e ai mantici che costituiscono gli strumenti di lavoro del dio, nel nostro verso essi saranno più propriamente un riferimento alle forze infernali che Alletto ha a propria disposizione; così, *animae* saranno le anime dei morti (cf. *Ecl.* 8, 98 e *Aen.* 4, 242), e *ignes* i fuochi delle fiaccole funeree che la dea porta con sè (cf. vv. 358 e 362).

v. 361 dixerat: I adtollens stridentis anguibus alas

“aveva detto: spiegando le ali sibilanti per i serpenti”. Il primo segmento è composto da una sola parola, non legata al verso precedente da *enjambement* compositivo, come accade solo in altri 9 casi in Ovidio (cf. *infra Appendice 14* e *supra comm. ad vv.* 52, 82); si tratta della voce verbale *dixerat*, per cui è possibile ravvisare più di 20 fonti in Virgilio, tutte accomunate dalla posizione incipitaria del verbo, che infatti è parola dattilica molto utile in tale sede a fini metrici. Non a caso essa ha in generale un’alta ricorrenza nella poesia esametrica (cf. p. es. le svariate occorrenze nelle *Metamorfosi* di Ovidio). Alcune possibili fonti sono *Aen.* 2, 152 *dixerat. [ille dolis instructus et arte Pelasga]*, *Aen.* 2, 621 *dixerat [et spissis noctis se condidit umbris]*, *Aen.* 2, 705 *dixerat [ille, et iam per moenia clarior ignis]*,

ecc., anche se proprio l'alto grado di – per così dire – “formularità” di *dixerat* rende superfluo il tentativo di identificare una fonte che si distingua dalle altre.

Il secondo segmento deriva invece da *Aen.* 7, 561 [*illa autem*] *attollit stridentis anguibus alas*, che aggiunge un ulteriore elemento al quadro dei versi tratti da contesti virgiliani riguardanti Alletto per costruire l'Alletto centonaria; in questo caso, l'analogia situazionale tra modello e centone è particolarmente forte: in entrambi i testi, infatti, queste sono le parole con cui viene descritto il frangente in cui la Furia, terminato il proprio compito, si accinge ad andarsene.

Il codice Salmasiano testimonia il passaggio dal virgiliano *adtollit* ad *adtollens*, che la maggior parte degli editori (Burman, Baehrens, Riese, Salanitro) corregge secondo il modello. Credo tuttavia che dietro alla lezione di *S* si possa riconoscere uno dei piccoli mutamenti introdotti consapevolmente dal poeta centonario al fine di dare una maggiore fluidità al proprio testo: con l'indicativo presente, in mancanza di una congiunzione coordinante tra questo v. e il v. 362 si sarebbe creato un periodare franto, che invece grazie al participio viene evitato. Per una casistica completa delle modifiche di Osidio a Virgilio, cf. *infra Appendice 4*. Nel secondo segmento si noti in Virgilio l'alta ricorrenza di *-s-*, che sembra mimare il sibilo dei serpenti di Alletto; per l'attenzione del nostro centonatore alle figure di suono cf. *supra comm. ad v.* 100.

v. 362 *ardentis dare visa faces* | *super ardua linquens*

“parve porgerle fiaccole ardenti, abbandonando i luoghi elevati”. *Aen.* 5, 637 *ardentis dare visa faces*: [*hic quaerite Troiam*] + *Aen.* 7, 562 [*Cocytique petit sedem*] *super ardua linquens*. Il primo segmento è tratto dall'opera di persuasione che Iride, su richiesta di Giunone, attua sulle donne troiane per convincerle a incendiare le navi e a non proseguire il viaggio. Qui la dea per essere ancor più convincente sta dicendo di aver visto in sogno Cassandra la quale, porgendole delle fiaccole, l'avrebbe incitata a individuare la propria patria in quella stessa terra. Le *faces* che Cassandra porge a Iride e che si riferiscono alle fiaccole con cui la dea incita le troiane a incendiare le navi, nel nuovo contesto passano ad indicare le fiaccole appartenenti all'iconografia di Alletto. Il secondo segmento è in dislocazione (cf. *supra comm. ad v.* 2) con la fonte del v. 361: si tratta dunque ancora una volta della Alletto virgiliana, e in particolare del frangente in cui la dea si accinge a tornare nel Cocito.

Con la lezione *super*, il codice Salmasiano si allinea alla tradizione più diffusa (**MRbdnrxwz**), contro *supera* di **γω Tib.** (*supra f*). Il concetto generale è che Alletto lascia la terra (*ardua*) per sprofondare di nuovo negli Inferi.

v. 363 illa dolos | operi flammisque sequacibus iras

“quella all’opera [univa] gli inganni, e alle fiamme incalzanti l’ira”. *Aen.* 4, 563 *illa dolos [dirumque nefas in pectore versat]* + *Aen.* 8, 432 [*miscebant*] *operi flammisque sequacibus iras*. Con il primo segmento, Medea torna ad essere paragonata al suo personaggio-guida principale: *illa*, infatti, nella fonte si riferisce a Didone che, nelle parole che Mercurio rivolge ad Enea per spronarlo a partire al più presto da Cartagine, viene dipinta nell’atto di tramare insidie ora che è determinata a morire. Tale discorso di Mercurio al capo troiano è uno dei contesti più coinvolti nell’astuzia compositiva della “dislocazione” (per cui cf. *supra comm. ad v.* 2): cf. infatti *Aen.* 4, 561 = *Hos. Get.* 200; 4, 565 = 198; 4, 568 = 102; 4, 569ⁱⁿ = 89; 4, 569^{ex} = 59. Il secondo segmento è tratto invece dalla descrizione dell’attività dei Ciclopi, colti nell’atto di forgiare un fulmine. *Operi*, che nel modello si riferisce, appunto, al fulmine quasi ultimato, cui vengono aggiunti *fulgores terrificos, sonitum, metum* (v. 431) e *flammisque sequacibus iras*, non è ben chiaro a cosa si riferisca nel contesto centonario; probabilmente si tratta delle fasi precedenti del rito, descritte fino a questo punto dal Nunzio. Si notino alcune astuzie compositive del poeta: nel verso virgiliano successivo alla prima fonte è presente il sostantivo *ira* (*Aen.* 4, 564 *certa mori, variosque irarum concitat aestus*), che potrebbe aver suggerito al centonatore la sostituzione mediante il secondo segmento (per casi come questo di “concatenazione di parole” cf. *supra* soprattutto il primo Coro); quanto invece al verbo che regge gli acc. *dolos* e *iras* – ovvero *iungebat*, v. 364 – si noti la vicinanza di significato con il verbo reggente originario (*miscebant*, *Aen.* 8, 432, per cui cf. *infra comm. ad v.* 364). Da sottolineare è, infine, il chiasmo che il centonatore crea accostando i due emistichi di questo verso, con i due accusativi in posizione esterna, e i due dativi al centro; la formazione di figure retoriche è un aspetto cui Osidio dedica una certa attenzione: per un altro caso di chiasmo, cf. vv. 122-23, mentre per casi di allitterazione cf. vv. 100, 246, 306, 341, 342, ecc.

v. 364 iungebat, | et duplicem gemmis auroque coronam

“univa, e una doppia corona di gemme e d’oro”. Il secondo segmento deriva da *Aen.* 1, 655 [*bacatum*] *et duplicem gemmis auroque coronam*, ovvero dall’elenco dei doni che Enea fa portare a Didone in cambio della ricevuta ospitalità; la corona di cui si parla è quella un tempo appartenuta a Ilione, la maggiore tra le figlie di Priamo (cf. vv. 653-54): il verso non è sfuggito al centonatore, che grazie ad esso riesce ad introdurre nella propria opera il riferimento alla corona donata da Medea a Creusa, causa della morte della regina (cf. *Eur. Med.* 982 ss.; 1160 ss.; *Sen. Med.* 570-78; *et al.*).

Il primo segmento, consistente nel solo *iungebat*, presenta una serie di problemi quanto all’individuazione della fonte: in Virgilio, infatti, non si dà nessuno *iungebat* in posizione

incipitaria. L'unico caso esistente appartiene infatti alla posizione mediana dell'esametro (*Aen.* 8, 485 *mortua quin etiam iungebat corpora vivis*), e lo stesso vale anche per l'altra forma di imperfetto del medesimo verbo attestata in Virgilio (si tratta di una terza plur.: *Aen.* 8, 641 *stabant et caesa iungebant foedera porca*). A ciò si aggiunge il fatto che il nostro *iungebat* non solo è uno dei rari casi di segmento composto da una singola parola non in *enjambement* con il verso precedente (cf. *infra* Appendice 14: oltre a questo, solo altri 9 casi sui 461 vv. della *Medea*), ma sarebbe anche l'unico tra questi formato da parola virgiliana non incipitaria (non assimilabile è il caso di *consertam* del v. 365, consistente più che altro nell'omissione di *loricam*). Bisogna considerare inoltre che, anche al di fuori dei segmenti composti da una singola parola, in tutti gli altri versi della *Medea* le parole incipitarie del verso di Osidio sono tratte sempre, senza eccezione alcuna, da altrettante parole incipitarie virgiliane: ciò conferma, dunque, che *Aen.* 8, 485 non può rappresentare il modello cui il centonatore intendeva riferirsi.

L'insieme di questi elementi fa pensare che dietro al testo a noi giunto si celi un fenomeno che possa spiegare tale anomalia nella tecnica compositiva del nostro centonatore, che in genere si distingue per la sua sistematicità e la sua logicità. Credo che l'indizio fondamentale risieda nel verbo da cui dipendeva l'acc. *iras* in Virgilio, ovvero in *miscebant* di *Aen.* 8, 432, rimasto nella parte inutilizzata del verso: la particolare vicinanza semantica di *misceo* e *iungo* nel nostro contesto, e il fatto che entrambe le forme verbali siano all'imperfetto, fa pensare ad un errore di carattere mnemonico del centonatore, che avrebbe involontariamente scambiato i due verbi. A favore di questa ipotesi depongono sia l'isometria delle terze persone singolari *miscebat* e *iungebat*, sia altri casi di *iungeo* incipitario, anche se non alla terza persona sing. dell'impf. (cf. *Aen.* 3, 83 *iungimus*; 5, 817 e 10, 154 *iungit*; *Aen.* 8, 476 e *Geo.* 3, 114 *iungere*; 11, 129 *iungemus*; *Ecl.* 8, 27 *iungentur*; *Geo.* 3, 169 *iunge*), entrambi fattori che possono aver influenzato il *lapsus* del centonatore. Cf. anche Lam.¹, 275 s. Per un altro caso di errore mnemonico probabilmente determinato dalla sinonimia dei due termini coinvolti cf. v. 344 (*pavidae/trepidae*). Ciò non implica, in ogni caso, la necessità di emendare il testo tornando a *misceo*, come pensava invece il Canal, che proponeva *miscuerat*: esso, infatti, per quanto foriero di un'involontaria irregolarità, è un prodotto genuino della tecnica centonaria del poeta, come dimostra la possibilità stessa di percorrere a ritroso i passaggi che hanno portato al risultato a noi giunto.

Le irregolarità presenti in questo verso non si limitano all'ambito della tecnica centonaria: esso, infatti, pur non figurando nella rassegna di Lamacchia (Lam. p. 24, *Metrica*), è ipermetro. Poichè l'anomalia consiste nell'esubero di una sillaba, la maggioranza degli editori (Baehrens, Riese, Salanitro) cerca di risolverla espungendo *et*. Tale intervento, tuttavia, risulta non necessario alla luce di un'analisi comparata di questo verso e di tutti gli altri versi della *Medea* caratterizzati da ipo- o da ipermetria (cf. *infra* Appendice 2): come in

tutti gli altri casi, anche qui l'irregolarità si verifica infatti esattamente in sutura, e dunque in quanto diretta conseguenza dell'operazione centonaria è da segnalare ma da mantenere a testo (cf. *supra comm. ad v. 6*). Oltre a non essere necessaria, l'espunzione di *et* creerebbe oltretutto un forte asindeto e lascerebbe sospeso il segmento che va da *duplicem* a *serpentum*, privo di un verbo di modo finito e dipendente ancora da *iungebat*.

v. 365 consertam | squamis serpentum; | flamma volantem

“intessuta di squame di serpenti; una fiamma (lei che) volava”. Il verso presenta svariati problemi sotto il profilo della tecnica centonaria: **a.** è composto da più di due emistichi, come solo di rado accade nella *Medea* (cf. *infra Appendice 10*); tra questi, l'unico che risulta aproblematico è *squamis serpentum*, ricavato senza dubbio da *Aen. 8, 436 [certatim] squamis serpentum [auroque polibant]*, ovvero ancora una volta dalla descrizione della laboriosità dei Ciclopi (cf. v. 363), qui concentrati sulla rifinitura del carro di Marte (per *auroque* cf. v. 364). **b.** Il primo segmento (*consertam*) non possiede invece un esatto corrispondente incipitario nell'opera virgiliana: bisogna dunque pensare che il centonatore avesse in mente o *Aen. 3, 467 [loricam] consertam [hamis auroque trilicem]*, di cui però avrebbe eccezionalmente omesso la prima parola (gli unici rari casi, tra i quali molti risultano tuttavia discutibili, sono raccolti *infra* in *Appendice 13*), o *Aen. 3, 594 consertum [tegumen spinis, at cetera Graius]*, dove avrebbe corretto *consertum* in *consertam* (per eventuali paralleli cf. *infra Appendice 4*). Dal punto di vista dell'*usus* centonario di Osidio, la prima operazione (omissione di parola incipitaria) è meno diffusa rispetto alla seconda (piccola modifica – in questo caso nel genere – a Virgilio); tuttavia, se consideriamo la pertinenza dei contesti, che da svariati casi si è dimostrata uno dei criteri dirimenti di Osidio nella scelta degli emistichi, risulta che il primo è molto più calzante del secondo, e presenta anche maggiori “agganci”: infatti, mentre in 3, 594 si tratta del logoro vestito “tenuto insieme da spine” di Achemenide, che nulla ha a che fare con il nostro passo, in 3, 467 si sta parlando, come nel nostro caso, di doni preziosi. La corona che Medea si appresta a regalare a Creusa per causarne la rovina sarebbe dunque felicemente descritta dal centonatore facendo riferimento ai doni che il vate Eleno invita Enea a caricare sulle navi. Il passo presenta inoltre molti spunti verbali di cui si potrebbero riconoscere le tracce nel nuovo contesto creato dal centonatore: *auroque* (o anche *auro* del v. 464) potrebbe aver suggerito *auroque* del v. 364, mentre *hamis*, semanticamente inadatto per proseguire il verso che Osidio andava componendo, potrebbe aver portato a *squamis*, al cui significante si avvicina molto; abbiamo visto infatti come in molti casi l'idea di una determinata combinazione di emistichi possa scaturire da semplici fenomeni come un'assonanza (cf. *supra comm. ad v. 64*) o una sinonimia (cf. *supra comm. ad v. 280*).

c. Ancor più problematico risulta, infine, l'ultimo segmento, tradito *flamaque volantem*: non esiste, infatti, un'unica fonte virgiliana che racchiuda entrambi i termini. Per *volantem* in ultima sede esistono due occorrenze virgiliane: *Aen.* 5, 219 [*aequora, sic illam fert impetus ipse*] *volantem* e *Aen.* 12, 370 [*et cristam adverso curru quatit aura*] *volantem*, la seconda delle quali è riferita al cimiero di Turno, agitato dal vento durante l'impetuoso slancio del guerriero. *Aura*, inadatto al contesto (cf. infatti *caligine caeca*, v. 366), potrebbe essere stato sostituito dal centonatore con *flamma* (difficile dire se volontariamente o se per inganno della memoria), e il *que* entrato a testo per errore in un secondo momento, per esempio per influsso del *-que* di *auroque* (v. 364). Il passaggio da *aura* a *flamma* potrebbe essere stato facilitato dalla ricorrenza piuttosto alta di *flamma* in tale sede metrica: cf. *Aen.* 6, 226; 7, 462; *Geo.* 3, 271; per *flamaque* cf. inoltre *Aen.* 10, 232.

v. 366 *implicat* | *involvitque domum caligine caeca*

“avviluppa e avvolge la casa di una caligine accecante”. *Implicat* in sede incipitaria ha più occorrenze in Virgilio: *Aen.* 2, 215 *implicat* [*et miseros morsu depascitur artus*] (Enea racconta l'episodio di Laocoonte, e in particolare il frangente in cui il serpente ghermisce i due figli); 7, 136 *implicat* [*et geniumque loci primamque deorum*] (Enea cinge le tempie di rami e rivolge una preghiera ai numi avendo compreso di essere finalmente giunto nella nuova patria); 10, 894 *implicat* [*eiectoque incumbit cernuus armo*] (Enea ferisce il cavallo di Mezenzio, che disarciona l'eroe); 11, 555 *implicat* [*atque habilem mediae circumligat hastae*] (Camilla neonata viene avvolta in un involucro ed assicurata ad un'asta). Indipendentemente da quale fosse di preciso fra queste fonti quella che il centonatore aveva in mente, il segmento si iscrive in ogni caso tra i pochi composti da una singola parola non in *enjambement* con il v. precedente (cf. *infra* Appendice 14). La seconda parte del verso è tratta invece da *Aen.* 8, 253 [*evomit*] *involvitque domum caligine caeca*; per completare il resoconto del Nunzio, il centonatore torna a servirsi di un “racconto nel racconto” (cf. *supra comm. ad* v. 322): si tratta infatti della storia di Caco, narrata da Evandro a Enea. La caligine di cui si parla è quella prodotta da Caco, da Eracle intrappolato nella spelonca e ricoperto di dardi. Per descrivere l'allontanamento di Alletto, Osidio attinge dunque alle immagini appartenenti ad un'altra creatura mostruosa.

vv. 367-68 *prospectum eripens oculis*; | *mihi frigidus horror* / *membra quatit gelidusque coit formidine sanguis*

“sottraendo agli occhi la vista; un freddo brivido mi scuote le membra / e il sangue si raprende, gelido, per la paura”. v. 367 = *Aen.* 8, 254 *prospectum eripiens oculis*,

[glomeratque sub antro] + *Aen.* 3, 29 [et terram tabo maculant:] mihi frigidus horror. **v. 368** = *Aen.* 3, 30 membra quatit gelidusque coit formidine sanguis. Il primo segmento del v. 367 prosegue in *enjambement* compositivo (cf. *supra comm. ad vv.* 4-5) il v. 366: cf. *ad loc.* per il contesto; continua l'immagine della caligine prodotta da Caco, che dà un tono spettacolare al commiato di Alletto. Il secondo segmento prosegue a sua volta in *enjambement* per tutto il v. 368 (errato dunque il segno di fine emistichio nell'ed. di Lam.), ed è tratto da un contesto molto caro al centonatore, e da lui ingegnosamente dislocato in punti differenti della propria opera: si tratta dell'episodio di Polidoro (per il concetto di "dislocazione" cf. *supra comm. ad v.* 2. Gli altri versi del medesimo episodio sfruttati nel centone sono: *Aen.* 3, 31 = 281; 3, 40 = 119; 3, 42 = 386; 3, 44 = 163; 3, 46 = 228; 3, 48ⁱⁿ et al. = 149; 3, 48^{ex} et al. = 172). Qui in particolare Osidio, per plasmare la paura del Nunzio alla vista di Alletto, sfrutta le parole con cui viene descritto il terrore che coglie Enea nel vedere che dal ramo spezzato escono gocce di sangue. Si noti la perfetta sovrapposizione tra contesto virgiliano e centonario anche dal punto di vista narratologico: sia Enea che il Nunzio sono narratori di prima persona che interrompono momentaneamente il proprio racconto per esternare le proprie sensazioni riguardo a ciò cui hanno assistito. Quanto alla concatenazione degli emistichi, si registra una buona fluidità, favorita dal succedersi di due *enjambements*.

v. 369 improvisum aspris veluti qui sentibus anguem

"come chi all'improvviso [o vede o crede di aver visto] un serpente tra i rovi spinosi". Il verso è tratto per intero da *Aen.* 2, 379 *improvisum aspris veluti qui sentibus anguem*. Come secondo lo stile "accumulativo" tipico dei testi centonari, il poeta sviluppa ulteriormente, ampliandolo con una similitudine, il tema della paura del Nunzio iniziato già ai vv. 367-69: il Nunzio viene così paragonato ad una persona che, vedendo un serpente tra i rovi, si immobilizza per la paura e non riesce, pur volendo, ad urlare. Esattamente come accade più volte nel terzo Coro (cf. *ad loc.*), la similitudine centonaria è costruita mediante una similitudine già virgiliana: si tratta del greco Androgeo, che improvvisamente si accorge che gli uomini che lo circondano non sono i suoi compagni, bensì i suoi nemici, e il cui terrore causato da tale scoperta viene paragonato, appunto, a quello di chi abbia distrattamente calpestato un serpente (il virgiliano *pressit* viene sostituito al v. 370 con *aut videt aut vidisse putat*). Il tratto saliente che il personaggio virgiliano trasmette a quello centonario è un senso di sorpresa che accompagna la paura.

v. 370 aut videt aut vidisse putat, | metuensque pericli

“o vede o crede di aver visto, e temendo il pericolo”. *Aen.* 6, 454 *aut videt aut vidisse putat* [*per nubila lunam*] + *Aen.* 5, 716 [*et quidquid tecum invalidum*] *metuensque pericli est* (per altri esempi virgiliani di alternanza tra *pericli* e *pericli est* in sede esametrica finale, cf. *Aen.* 8, 251 e 9, 287). Per completare il paragone iniziato al v. precedente, Osidio nel primo segmento attinge ancora una volta ad un verso virgiliano contenente già in sè una similitudine; il medesimo modo di procedere si verifica non solo al v. 369, ma anche nella lunga serie di similitudini che va a comporre il terzo Coro della *Medea* (cf. *supra ad loc.*): ciò induce a pensare che il fenomeno non sia casuale, bensì che si tratti di un vero e proprio metodo adottato dal centonatore, il quale aggiunge questa alle altre astuzie da lui ideate per facilitare le complesse operazioni di cernita del materiale e di assemblaggio degli emistichi.

Nel primo segmento, Enea che distingue la presenza di Didone tra quella di tutte le altre ombre viene paragonato a chi “vede o crede di aver visto” la luna sorgere tra le nuvole; il secondo segmento è tratto invece dalla rassegna delle tipologie di persone che il vecchio Naute suggerisce a Enea di lasciare nella città di Acesta, tra cui vecchi, donne stanche del mare, invalidi e, appunto, persone timorose del pericolo.

v. 371 incipit effari | nec vox aut verba sequuntur

“comincia a parlare, ma non escono nè la voce nè le parole”. *Aen.* 4, 76 *incipit effari* [*mediaque in voce resistit*] + *Aen.* 12, 912 [*sufficiunt vires*] *nec vox aut verba sequuntur*. I contesti da cui sono tratti questi due emistichi forniscono un’ulteriore conferma a quanto detto al v. 370 (cf. *ad loc.*) a proposito dell’uso che il nostro centonatore fa delle similitudini: per il verso conclusivo della similitudine introdotta al v. 369 da *veluti*, Osidio infatti attinge anche in questo caso a due passi virgiliani caratterizzati a loro volta da similitudini. Nel primo emistichio, Didone in preda alla passione per Enea è appena stata paragonata ad una cerva che, trafitta mortalmente da un dardo, continua a fuggire tra i boschi; nel secondo, invece, Turno tenta di scagliare un masso contro Enea ma le forze gli vengono meno, ed è paragonato dunque a chi, nel sogno, vorrebbe correre, ma improvvisamente cade sfinito. Il fatto che il centonatore continui ad attingere a similitudini anche per i versi non contenenti direttamente la particella che indica comparazione (*veluti*, *qualis*, ecc.) conferma che tale scelta fa capo ad una sorta di “metodo” da lui adottato che coinvolge l’intero svolgimento del paragone.

Si noti, infine, la modalità con cui i due versi vengono ben amalgamati tra di loro; la seconda parte di entrambi esprime, infatti, il medesimo concetto, ovvero l’impossibilità di parlare: la seconda metà del primo viene dunque sostituita senza difficoltà con quella del secondo, che completa il verso centonario con lo stesso concetto ma variando le parole.

L'unione mediante sinonimia è uno dei criteri adottati da Osidio per dare uno sviluppo coerente ai propri versi: cf. per es. *supra ad vv.* 107, 280, 315.

Il primo segmento ricorre anche in *Hippod.* 75, dove viene tematizzata l'indecisione di Ippodamia sul da farsi e su come chiedere a Mirtilo di ideare l'inganno del carro.

v. 372 *idque audire sat est; | quo me decet usque teneri?*

“udire ciò è sufficiente; fino a quando conviene che io mi trattenga?”. *Aen.* 2, 103 *idque audire sat est, [iamdudum sumite poenas]* + *Aen.* 5, 384 [*quae finis standi?*] *quo me decet usque teneri?* Si noti come per questa parte finale della scena, in cui il Nunzio termina il racconto e torna a parlare in prima persona, il centonatore torni a sua volta a fare uso di fonti “dialogate” (cf. *supra comm. ad v.* 322): nel primo caso si tratta del discorso di Sinone, dislocato in svariati punti della *Medea*; anche nel modello il verso si pone in chiusura del discorso di chi sta parlando. Il segmento subisce però uno slittamento di senso globale nel passaggio dalla fonte al centone: *id*, che in Virgilio si riferiva al fatto di essere greco (cf. *Aen.* 2, 102-103 *quidve moror? si omnis uno ordine habetis Achivos, / idque audire sat est*), qui passa invece ad indicare tutto il resoconto che il Nunzio ha fatto del rito attuato da Medea e della comparsa di Alletto. Il secondo segmento, già sfruttato al v. 89 in una battuta di Creonte, è tratto invece dalle parole di Darete, ansioso di ricevere il premio per la gara di pugilato (cf. anche *Hippod.* 83 e *De alea* 82). Il segmento, che nel modello indicava l'impazienza dell'eroe, nel nuovo contesto significa piuttosto che il Nunzio ritiene di non doversi dilungare più a lungo sui particolari di ciò che ha visto perchè urge che l'accaduto venga riferito al più presto a Creonte (cf. infatti v. successivo).

v. 373 *vadite et haec regi[na] memores mandata referte*

“andate e, ricordando bene, riferite al re questo messaggio”. Il verso è tratto da una fonte unica, ovvero *Aen.* 11, 176 *vadite et haec memores regi mandata referte*. L'inversione di *mores regi*, non essendo dovuta a ragioni di carattere prosodico nè sintattico, è imputabile ad un errore di memoria del copista o dello stesso centonatore, come accade per es. anche al v. 269 (cf. anche Lam.¹, p. 276). *Regina* per *regi* potrebbe essersi generato invece per dittografia di *me(mores)* o di *ma(ndata)*, e sembra piuttosto l'errore di un copista che distrattamente avrebbe pensato di collegare *regi[na]* al vicino *haec*. Il contesto da cui il verso è tratto sono le parole con cui Evandro, venuto a conoscenza della tragica morte del figlio, ordina che venga riferito a Enea (*regi*) di vendicare la morte di Pallante uccidendo Turno. Trasferito nel nuovo contesto, il *rex* di cui si parla è Creonte, che il Nunzio desidera che sia informato di quanto Medea sta escogitando.

QUINTA SCENA (vv. 374-81)

Introduzione

La quinta Scena con i suoi soli 8 versi è la più breve di tutto il centone, e costituisce una sorta di appendice della Scena precedente; l'argomento infatti è ancora il rito magico svolto da Medea, qui proseguito con l'innalzamento di una pira (v. 376).

In questi versi viene coinvolta nel rito anche la Nutrice (vv. 376-77), che nelle poche battute da lei pronunciate sembra rivelare una certa complicità nei confronti di Medea, che non a caso affida a lei la costruzione della pira: nei vv. 374-75 si coglie una sorta di compiacimento della Nutrice per la rovina di Creusa e di conseguenza del matrimonio con Giasone, e nel v. 381, che introduce con lessico bellico la successiva "battaglia" di Medea, si avverte il suo tacito schierarsi dalla parte della maga.

Il passaggio dal racconto del rito in terza persona ad opera del Nunzio (quarta Scena) alle parole e alle azioni dirette di Medea ricorda una simile movenza nella quarta Scena della *Medea* di Seneca, in cui al resoconto del rituale affidato alle parole della Nutrice (vv. 670-739) segue una lunga battuta di Medea stessa, in cui l'eroina prosegue il rito con un'invocazione agli dei (vv. 740-848). I due testi si differenziano tuttavia per l'atteggiamento della Nutrice che, se nel modello senecano prende le distanze dagli atti rituali di Medea e li riferisce con sgomento (vv. 670 ss.), nel centone invece prende parte attiva in essi. Ancora una volta vediamo dunque Osidio muoversi a grandi linee entro la struttura generale della tragedia senecana, distanziandosi tuttavia da essa attraverso una diversa interpretazione dei personaggi. Il contesto-guida maggiormente sfruttato in questa Scena consiste nella serie di rituali attuati da Didone prima del suicidio (vv. 379-80), comprendenti appunto anche la costruzione della pira su cui la regina si toglie la vita (vv. 376-77); dell'altro materiale afferente alla sfera della magia viene inoltre reperito da Osidio nell'ottava ecloga, che proprio per via della presenza in essa della battuta finale di Alfesibeo avente come oggetto il rituale dell'amante-maga è una delle ecloghe più sfruttate in questo centone.

v. 374 *hoc habet, haec melior magnis data victima divis*

"questo le tocca, costei è stata offerta ai grandi dei quale miglior vittima". Fonte unica: *Aen.* 12, 296 *hoc habet, haec melior magnis data victima divis*. Il verso è pronunciato da Messapo che, dopo aver incalzato Auleste e dopo averlo fatto cadere sull'altare allestito per il sacrificio, lo trafigge con l'asta. *Hoc habet* (o anche il semplice *habet*) è l'espressione tipicamente utilizzata per un guerriero che riceve il colpo fatale: cf. *Sen. Ag.* 901 *habet...*, *peractum est*; *Ter. An.* 56 *certe captus est: habet*; *Pl. Mos.* 715 *hoc habet! Repperi qui senem*

ducerem (non molto pertinente dunque il “così va bene” della traduzione di Salanitro). Nel nostro caso, la *victima* di cui si parla e a cui è riferito *hoc habet* è Creusa, per la quale Medea ha già predisposto la corona avvelenata, descritta nel racconto del Nunzio della Scena precedente (cf. vv. 364-65). Anche i segmenti scelti per i versi successivi a questo contribuiscono a delineare l'immagine di Creusa quale vittima sacrificale. Il Canal propose di attribuire questo verso e il v. seguente a Medea; ciò tuttavia oblitererebbe uno dei segni della complicità creatasi tra la Nutrice e Medea, che emerge anche dal resto dei versi di questa stessa Scena: nei vv. 376-80, infatti, l'eroina affida alla Nutrice parte dei rituali (v. 377 *erige, tege*), e dal v. 381, per quanto esso risulti piuttosto enigmatico, sembra di poter cogliere un segno della partecipazione emotiva della Nutrice a tali azioni.

v. 375 talia coniugia et talis celebrant hymenaeos!

“celebrino tali nozze e tali imenei!”. *Aen.* 7, 555 *talia coniugia et talis celebrant hymenaeos*. La scelta del contesto è perfettamente in linea con la tecnica centonaria adottata da Osidio nei versi precedenti a questo (quarta Scena): ancora una volta si tratta, infatti, del dialogo tra Alletto e Giunone. Non nuovo è anche il paragone sotterraneo fra le nozze tra Giasone e Creusa, cui si sta riferendo la nutrice, e quelle fra Enea e Lavinia, il che conferma che si tratti di una scelta consapevole e voluta da parte del centonatore (cf. p. es. v. 357 *et al.*).

v. 376 tu secreta pyram, | natorum maxima nutrix

“tu, nobilissima nutrice dei (miei) figli, [innalza] in segreto una pira”. *Aen.* 4, 494 *tu secreta pyram [tecto interiore sub auras]* + *Aen.* 5, 645 [*Pyrgo, tot Priami*] *natorum regia nutrix*. Medea continua il rito magico in parte descritto dal Nunzio nella Scena precedente, e affida alla Nutrice il compito di erigere una pira; per questa azione il centonatore non si fa sfuggire la possibilità di sfruttare le parole del quarto libro dell'*Eneide* con cui Didone, che ricordiamo essere il personaggio-guida per eccellenza di Medea, invita la sorella Anna a preparare la pira. La complicità tra sorelle si trasferisce dunque sul rapporto Medea-nutrice, senza la componente dell'inganno che hanno in quel frangente le parole di Didone, in segreto già risolta per il suicidio. Il secondo segmento si riferisce invece a Pirgo, nutrice di molti figli di Priamo; nel modello, l'attributo di *nutrix* è *regia*, motivato dal fatto che, appunto, Pirgo era la nutrice dei figli del re. Il testo del centone riporta invece *maxima*, evidentemente percepito come più adatto al contesto dal centonatore, che può averlo ricavato dal verso virgiliano immediatamente precedente (5, 644 *Iliadum. hic una e multis, quae maxima natu*), e qui riportato senza *natu* (la clausola *maxima nutrix* è presente, tra l'altro, in Ov. *Met.* 8, 81,

dove è riferito alla notte: *curarum maxima nutrix*). Il fatto che *nutrix* passi da nominativo a vocativo (mutamento molto frequente nella *Medea*: per altri casi, cf. *infra* Appendice 5) rende forse preferibile un'interpretazione di *maxima* che si riferisca non tanto all'età della nutrice ("anzianissima"), quanto invece alla sua nobiltà d'animo ("nobilissima"). Salanitro traduce "tu, vecchia nutrice, innalza, ritirandoti in disparte, la pira dei miei figli", intendendo quindi *natorum* come specificazione di *pyram*. Ciò tuttavia crea un'immagine che non ha seguito nel corso dell'azione; molto più coerente sembra invece riferire *natorum* a *nutrix*: ricordando che la donna è nutrice dei propri figli, Medea sottolinea e rafforza il legame che la unisce a lei in quel frangente in cui si trova sola e abbandonata.

v. 377 erige | tuque ipsa pia tege tempora vitta

"innalza [una pira] e tu stessa fascia le tempie con una benda sacra". *Aen.* 4, 495 *erige [et arma viri, thalamo quae fixa reliquit]* + *Aen.* 4, 637 [*sic veniat,*] *tuque ipsa pia tege tempora vitta*. Il primo segmento è uno dei pochi nella *Medea* ad essere costituiti da una sola parola, che tra l'altro non è in *enjambement* compositivo con il v. precedente (cf. *infra* Appendice 14). Essa in ogni caso è strettamente connessa al v. 376, in quanto è tratta dal v. immediatamente successivo alla fonte dell'emistichio *tu secreta pyram*: infatti si tratta ancora della richiesta di erigere la pira rivolta da Didone alla sorella Anna. Con il secondo segmento, la sovrapposizione tra contesto virgiliano e centonario diviene completa: Didone, personaggio-guida principale della *Medea* centonaria, come questa si rivolge alla Nutrice (4, 634) e le chiede di cingersi le tempie in vista del rito che sta per essere compiuto. Il verso risulta ipometro a causa della mancanza di una sillaba nel secondo piede; l'anomalia, che si verifica in sutura, è una chiara conseguenza della tecnica centonaria, e in particolare della sostituzione delle quattro sillabe di *sic veniat* con le sole tre di *erige*. Il verso dunque si allinea perfettamente a quelli raccolti *infra* in Appendice 2.

v. 378 verbenasque adole pinguis | nigrumque bitumen

"brucia verbene oleose e nero bitume". *Ecl.* 8, 65 *verbenasque adole pinguis [et mascula tura]* + *Geo.* 3, 451 [*scillamque elleborosque gravis*] *nigrumque bitumen*. Con il primo segmento torna l'ottava ecloga, e in partic. la battuta finale di Alfesibeo, già molto sfruttata nei versi finali della seconda Scena (cf. *supra comm. ad v.* 171 e segg.), e dunque coinvolta nell'astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v.* 2). L'analogia situazionale con il nostro contesto è molto stretta: a parlare è, infatti, l'amante-maga, che si rivolge alla serva Amarilli per farsi portare delle erbe e degli elementi che le servono per il rito che sta per svolgere al fine di richiamare a sè l'amato Dafni. Si noti che nel v. precedente

a questo è presente il sostantivo *vitta*, che può essere stato il *trait d'union* nella scelta di questo segmento. Anche la seconda parte del v. deriva da un contesto già sfruttato nel corso del centone: si tratta della descrizione delle cause e dei sintomi della scabbia nelle pecore, e delle sostanze che i pastori utilizzano a scopo preventivo. *Scillamque elleborosque gravis* è presente al v. 332, anche in questo caso in riferimento alle erbe di cui si serve Medea per il rito magico. Lo stesso vale anche per *sulpura viva* di soli due versi più sopra (*Ecl.* 8, 449), sfruttato da Osidio nel medesimo v. 332.

vv. 379-80 *sacra Iovi Stygio, quae rite incepta paravi, / perficere est animus finemque imponere curis*

“ho intenzione di portare a termine i sacrifici a Giove stigio che iniziai a fare secondo il rito e di porre fine alle mie pene”. *Aen.* 4, 638 *sacra Iovi Stygio, quae rite incepta paravi* + *Aen.* 4, 639 *perficere est animus finemque imponere curis*. Il contesto è il medesimo da cui è tratto il secondo segmento del v. 377: Didone, come Medea, si rivolge alla Nutrice e le espone il proprio intento di attuare un rito (purificatorio in Virgilio, e preparatorio dell’uccisione dei figli nel centone: cf. infatti la Scena successiva). Con questi due vv. si verifica l’unico caso in Osidio di due versi consecutivi centonari tratti da altrettanti versi virgiliani a loro volta consecutivi: ciò costituisce uno dei fenomeni che Ausonio in epoca un po’ più tarda classifica tra quelli che devono possibilmente essere evitati nella composizione dei centoni, e che infatti non a caso non si registra altre volte nella *Medea* (*Cento, Praef.* 31, 32 *duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae*). Cf. *infra* Appendice 11.

v. 381 *discessere omnes medii spatiumque dedere*

“tutti quelli che erano nel mezzo si sono ritirati e hanno fatto spazio”. *Aen.* 12, 696 *discessere omnes medii spatiumque dedere*. Il frangente da cui è tratto il presente verso è uno dei più solenni e carichi di pathos dell’*Eneide*: i due eserciti troiano e rutulo che fino a quel momento si sono scontrati si fanno da parte per lasciare spazio allo scontro singolo tra Enea e Turno, a lungo atteso. Posto in questo punto del racconto, il verso trasferisce la propria carica patetica sul nuovo contesto e lascia presagire uno scontro molto duro, che dal campo di battaglia si trasferisce all’ambito della magia e degli affetti più cari che stanno per essere colpiti. Il fatto che sia la Nutrice a fare la constatazione contenuta in queste parole riflette il suo schierarsi dalla parte di Medea e la condivisione del suo punto di vista; l’impressione di complicità tra le due donne che ne deriva costituisce un punto a sfavore dell’attribuzione alla Nutrice stessa del resoconto del rito magico fatto nella Scena precedente, che viene pronunciato da un soggetto che prende le distanze da ciò che ha visto, e che ne è anzi del

tutto inorridito (cf. vv. 313-16, 322, 367-68). La prima parte del v. compare anche in *Hippod.* 117.

SESTA SCENA (vv. 382-407)

Introduzione

Oggetto della penultima Scena del centone è l'uccisione dei due figli per mano dell'eroina. Già nelle due Scene precedenti, attraverso la descrizione del rito, aveva preso avvio nel personaggio di Medea il passaggio dall'aspetto di eroina abbandonata, prevalente fino a quel momento, al lato "nero" di maga; nella presente Scena tale mutamento viene completato, e l'attenzione viene definitivamente focalizzata sull'aspetto di Medea-carnefice e vendicatrice. Esso emerge con forza persino maggiore rispetto ai testi euripideo e senecano poichè il centonatore, a differenza di questi, lascia poco spazio al dissidio interiore di Medea in merito all'infanticidio che sta per compiere, e da ciò emerge dunque un ritratto dell'eroina ancor più freddo e determinato.

Ad esso contribuisce anche la scelta delle fonti attuata da Osidio, che qui decide di dare voce a Medea mediante personaggi-guida maschili (vv. 404-407) e con versi spesso tratti da contesti di carattere bellico (cf. p. es. v. 397).

Questa Scena ospita una delle maggiori novità introdotte da Osidio: si tratta dell'intervento dell'ombra di Absirto, che dialoga con Medea dandole la forza per attuare l'infanticidio (cf. *infra comm. ad v.* 390 per il problema della rubrica riguardante Absirto). L'idea per un dialogo tra fratello e sorella potrebbe essere sorta nel centonatore dai vv. 963-71 della *Medea* di Seneca (quinta Scena) in cui l'eroina, in preda al *furor*, crede di vedere l'ombra di Absirto e a questa rivolge alcune parole nell'atto dell'uccisione del primo figlio. La tempistica dei due infanticidi è diversa tuttavia nel centone e nella tragedia senecana: mentre in Osidio entrambi i figli vengono uccisi in questo stesso frangente, a distanza di pochi versi, in Seneca invece il secondo omicidio viene portato a termine dall'eroina solo nei versi finali dell'opera, al cospetto di Giasone (vv. 1018-20). Ancora una volta vediamo dunque Osidio da un lato cogliere degli spunti dal modello, ma dall'altro agire con indipendenza rispetto ad esso.

Anche l'idea di un dialogo tra i figli e la madre nel frangente dell'uccisione è un tratto non derivante dalla tragedia senecana; la voce dei due bambini proveniente dall'interno della casa veniva udita dagli spettatori nella *Medea* di Euripide (quinto Stasimo), ma nemmeno in tale testo essi vengono fatti interloquire con la madre.

Quanto ai criteri adottati dal centonatore nella scelta delle fonti di questa Scena, si avverte una prevalenza dell'astuzia dell'analogia situazionale. Così, l'ombra di Absirto prende voce grazie alle parole di altre due ombre presenti nel testo virgiliano, ovvero quella di Creusa (v. 391) e quella di Deifobo (vv. 391 e 394), e il discorso con cui egli sprona la sorella all'azione è ottenuto cucendo vari discorsi di carattere persuasivo di ambito bellico (vv. 392, 393, 395ⁱⁿ); le parole pronunciate dai figli di Medea vengono costruite mediante il ricorso ad un altro dialogo tra madre e figlio, ovvero tra Venere ed Enea (v. 401); infine, l'uccisione del secondo figlio viene rappresentata facendo ricorso all'uccisione del secondo di due fratelli per mano di Enea (v. 404).

v. 382 *heu stirpem invisam et fatis contraria nostris!*

“ahimè stirpe odiosa e cose (*scil.* destino) avverse alla nostra sorte!”. *Aen.* 7, 293 *heu stirpem invisam et fatis contraria nostris!* Il verso è tratto da un contesto molto sfruttato e dislocato nel corso del centone: si tratta delle parole piene di ira e di disillusione pronunciate da Giunone alla vista dei Troiani rasserenati in seguito al patto stretto con Latino, parole perfette per dare voce alla disillusione di Medea-eroina abbandonata (cf. anche vv. 10-11, 151, 166, 277, 282-83, tutti pronunciati da Medea e tratti da questo discorso di Giunone, la quale si configura dunque come uno dei personaggi-guida della donna colchica). Nel modello, l'esclamazione continuava al v. successivo nel seguente modo: *heu stirpem invisam et fatis contraria nostris / fata Phrygum!* In seguito al taglio operato dal centonatore, l'aggettivo *contraria* rimane dunque sospeso; Lamacchia (Lam.², p. 174) pensa che la seconda parte dell'espressione (cioè *fata*) sia “lasciata all'evocazione del lettore”, ma poi in alternativa ipotizza anche che Osidio considerasse *contraria* come un “neutr. plur. sostantivato che comprendesse l'espressione del modello («destino contrario»)". Da tutti gli esempi raccolti *infra* in *Appendice 5 s.v.* “risegmentazione” emerge tuttavia con chiarezza che a caratterizzare questo centonatore è una grande precisione visibile soprattutto nei tagli, che vengono sempre attuati in modo tale che la frase centonaria possa avere una sua autonomia sintattica e semantica, ottenuta segmentando il testo in maniera diversa rispetto al modello. Alla luce di tale casistica direi quindi che la soluzione più plausibile è la seconda. La “stirpe odiosa”, che nella fonte si riferiva ai Troiani, nel nuovo contesto si riferisce invece ai figli di Medea, il cui assassinio è l'oggetto di questa Scena.

v. 383 *huc ades, o formose puer! | qui spiritus illi*

“vieni qui, o bel fanciullo! Che maestà è in lui!”. *Ecl.* 2, 45 *huc ades, o formose puer: [tibi lilia plenis] + Aen.* 5, 648 [*ardentisque notate oculos*], *qui spiritus illi*. I due segmenti

provengono da contesti di carattere eterogeneo, che il centonatore riesce tuttavia ad amalgamare felicemente: il primo è tratto da un’apostrofe del pastore Coridone all’amato Alessi che non lo corrisponde; nel trasferimento dalla fonte al centone, *o formose puer* che riguardava Alessi passa ad indicare uno dei figli di Medea, perdendo dunque la sfumatura erotica che l’apostrofe aveva in Virgilio. Il secondo segmento proviene invece da un contesto da poco richiamato alla memoria dal centonatore (v. 376), ovvero dalle parole della nutrice Pirgo che cerca di far riconoscere alle altre donne troiane i tratti divini che si celano dietro a colei che vuol farsi credere la vecchia Beroe.

v. 384 sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat!

“così lui aveva gli occhi, così le mani, così il volto!”. *Aen.* 3, 490 *sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat*. La *ratio* che ha guidato la scelta di questa fonte è riconoscibile con chiarezza nell’analisi situazionale: anche nel testo virgiliano si tratta, infatti, dell’apostrofe ad un *puer* (cf. *Hos. Get.* 383 e *Aen.* 3, 487), e in particolare delle parole che Andromaca rivolge ad Ascanio nel porgergli alcuni doni che un tempo appartenevano al piccolo Astianatte. Gli occhi, le mani ed il volto che la donna ricorda sono quelli del proprio figlio, che Andromaca rivede nei tratti di Ascanio; la morte crudele e prematura di Astianatte cui Osidio allude attraverso questo verso getta una luce sinistra sulla scena centonaria, in cui non a caso le parole di Medea fanno da preludio all’imminente infanticidio. Come nella fonte, anche nel nuovo contesto i tratti del bambino che Medea ha di fronte a sé conducono la sua memoria ad un volto somigliante: in questo caso, tuttavia, *ille* non si riferisce ad un fanciullo, bensì a Giasone (cf. infatti v. 385, *perfidus*), i cui lineamenti vengono rivisti da Medea in quelli del figlio. Il turbamento provocato in Medea dalla somiglianza dei figli a Giasone è un concetto espresso anche da Ovidio in *Her.* 12, 189-90 *et nimium similes tibi sunt, et imagine tangor, / et, quotiens video, lumina nostra madent*. Cf. anche *Sen. Med.* 23-6 e, per il motivo della somiglianza odiosa del figlio al padre quale forza scatenante dell’infanticidio, cf. anche il caso di Procne ed Iti in *Ov. Met.* 6, 619 ss. *peragit dum talia Procne, / ad matrem veniebat Itys: quid possit, ab illo / admonita est oculisque tuens inmitibus ‘a, quam / es similis patri!’ dixit nec plura locuta / triste parat facinus tacitaque exaestuat ira*.

v. 385 perfidus | et cuperem ipse parens spectator adesset

“vorrei che anche il perfido padre fosse presente di persona come spettatore”. *Aen.* 7, 362 *perfidus* [*alta petens abducta virgine praedo?*] + *Aen.* 10, 443 [*debetur;*] *cuperem ipse parens spectator adesset*. Nel primo segmento (uno dei pochi costituiti da un’unica parola, non in *enjambement* con il verso precedente: cf. *infra Appendice 14*) viene raggiunta una

strettissima analogia situazionale tra modello e centone: nella fonte *perfidus* è, infatti, Enea, visto dalla regina Amata come un *praedo* venuto da lontano per “rapire” Lavinia e per poi prendere di nuovo il largo lasciando la madre sola; analogamente, nel testo centonario ad essere definito *perfidus* è Giasone che, giunto da lontano, ha sedotto Medea e l’ha portata via con sé, per poi abbandonarla. Enea dunque torna ad essere qui il personaggio-guida di Giasone, per il quale costituisce il modello principale; in generale, essendo la *Medea* di Osidio molto simile al lamento elegiaco di un’eroina abbandonata, ad essere maggiormente sfruttati per plasmare il personaggio di Giasone sono i passi in cui il capo troiano è considerato negativamente, come in questo caso, e soprattutto come nel caso del quarto libro, in cui Enea appare secondo l’ottica di Didone quale amante ingrato. Il secondo segmento è tratto invece da un contesto più distante nelle linee generali da quello centonario: si tratta infatti di uno scontro sul campo di battaglia, e queste sono le parole con cui Turno intima ai suoi di farsi da parte per lasciare a lui l’uccisione di Pallante. Nonostante l’apparente distanza, si instaura tuttavia una buona analogia tra Turno e Medea, nel fatto che entrambi stanno per uccidere un giovane e desidererebbero che il padre di questo assistesse allo strazio; ancor più intenso è il senso di questo verso nel centone, in cui il padre è anche l’ex consorte del soggetto parlante, e quest’ultimo coincide a sua volta con la madre della vittima.

Il verso così come tradito dal Salmasiano e stampato unanimemente dagli editori contiene nel secondo piede un *et* non appartenente a nessuna delle due fonti. Vi sono alcuni fattori che mi portano a mettere in discussione l’autenticità di tale *et*, nei confronti del quale non è mai stato sollevato alcun segno di disagio: il primo (e anche il più importante) è la posizione in cui la particella si trova, ovvero l’esatto punto di sutura tra i due emistichi, senza dubbio il più delicato entro il verso centonario, e quello più soggetto ad accogliere le anomalie metriche tipiche della tecnica centonaria, tra cui l’ipometria (cf. *infra Appendice 2*); in secondo luogo l’*usus* di Osidio, che mostra una marcata tendenza (per non parlare di un metodo vero e proprio) ad apportare leggere modifiche al testo virgiliano laddove esse si rendono necessarie per motivi metrici o sintattici o semantici (cf. *infra Appendice 4*), ma a non aggiungere materiale estraneo alle due fonti prescelte per comporre un determinato verso; infine, l’*usus* dei copisti attraverso le cui mani ci è giunta la *Medea*, che mostrano una chiara propensione per la normalizzazione del testo mediante l’aggiunta o la sottrazione di materiale virgiliano.

Considerati tutti questi elementi, e considerato soprattutto il fatto che non v’è nessun altro punto in questo centone in cui l’autore aggiunga una particella estranea alle due fonti al fine di risolvere un’ipometria in sutura, mi sembra che si possano avere ragionevoli dubbi circa la genuinità del nostro *et*. Con ogni probabilità potrebbe trattarsi di uno dei casi di ipometria dovuti all’assemblaggio dei versi (cf. *infra Appendice 2* per la casistica completa

nella *Medea*), e di una successiva revisione ad opera della mano normalizzante che più volte è intervenuta sul testo di questo centone.

Quanto invece alla punteggiatura, Lamacchia propone una segmentazione della frase differente rispetto a quella adottata dagli editori precedenti e da Salanitro: non *perfidus et cuperem ipse parens spectator adesset*, bensì *perfidus! et cuperem ipse parens spectator adesset*, ovvero isolando *perfidus* quale nomin. esclamat. Mi sembra tuttavia che l'altra segmentazione, con cui *perfidus* verrebbe riferito a *parens*, renda il verso più fluido e la sintassi meno desultoria, e ad essa preferisco quindi tornare.

v. 386 parce pias scelerare manus! | Aut quo tibi nostri

“astieniti dal profanare le tue pie mani! O dove [è fuggito il] tuo [amore] per noi?”. *Aen.* 3, 42 *parce pias scelerare manus. [non me tibi Troia] + Geo.* 4, 324 *[invisum fatis genuisti?] Aut quo tibi nostri*. Entrambi i segmenti sono tratti da contesti molto cari ad Osidio: il primo è l'episodio di Polidoro, sfruttato anche poco prima, nel resoconto del Nunzio, e il secondo è l'inizio della *fabula Aristaei*, della cui importanza nella *Medea* è già stato detto a proposito del v. 83. Polidoro si rivolge qui ad Enea, e lo supplica di non continuare a staccare ramoscelli dall'arbusto in cui il suo corpo è stato tramutato, mentre Aristeo, disperato per la perdita delle proprie api, si rivolge alla madre Cirene. Nel secondo emistichio (che tra l'altro continua in *enjambement* compositivo anche al v. successivo), contesto virgiliano e centonario risultano particolarmente affini e dunque perfettamente sovrapponibili: in entrambi i casi, infatti, un figlio che si trova in una situazione difficoltosa si rivolge alla madre per chiedere il suo aiuto.

v. 387 pulsus amor? | Si iuris materni cura remordet

“[dove è] fuggito il tuo [amore]? Se ancora ti tormenta il pensiero del diritto materno”. *Geo.* 4, 325 *pulsus amor? [quid me caelum sperare iubebas?] + Aen.* 7, 402 *[gratia,] si iuris materni cura remordet*. Il primo segmento prosegue in *enjambement* compositivo il v. 386: cf. *ad loc.* per il contesto. Con il secondo invece torna ancora una volta la parte del settimo libro incentrata su Alletto, uno dei contesti-guida più sfruttati da questo centonatore; qui in particolare si tratta dell'invasamento provocato dall'Erinni in Amata, che nasconde la figlia nei boschi per sottrarla alle nozze con Enea e esorta le madri latine, cui queste parole sono rivolte, a unirsi al suo *furor* bacchico in nome del diritto materno. A questo stesso diritto si appella il figlio di Medea nella supplica alla madre. E' chiaro come a monte della scelta del secondo emistichio risieda ancora una volta il criterio dell'analogia situazionale: per costruire l'apostrofe del figlio alla madre il centonatore ha attinto infatti ad un contesto in cui

analogamente il soggetto parlante si rivolge ad un gruppo di madri. L'anomalia metrica di questo verso, consistente in un'ipermetria in sutura localizzata nel secondo piede, si allinea agli altri casi di ipo- e di ipermetria determinati dalla tecnica centonaria e raccolti *infra* in *Appendice 2*.

v. 388 natis parce tuis | aut nos rape in omnia tecum!

“risparmia i tuoi figli, o portaci incontro a tutto insieme a te”. *Aen.* 10, 532 *gnatis parce tuis*. [*belli commercia Turnus*] + *Aen.* 2, 675 [*si periturus abis,*] *et nos rape in omnia tecum*. Nel primo segmento si tratta di Enea che, infuriato per la morte di Pallante, quando Mago gli offre doni preziosi in cambio della salvezza, rifiuta e gli risponde di conservare i talenti per suoi i figli (10, 531-32 *argenti atque auri memoras quae multa talenta / gnatis parce tuis*): il centonatore riesce dunque ad adattare al proprio testo un contesto che quanto a registro è molto distante. Di registro più simile a quello centonario è invece il secondo segmento: in seguito al rifiuto di Anchise di lasciare Troia, Enea impugna di nuovo le armi, con l'intento di restare e di buttarsi nella mischia della battaglia, ma Creusa, che pronuncia queste parole, lo ferma e lo supplica di rendere partecipi anche lei e Iulo della sua stessa sorte se il suo intento è quello di morire in battaglia, ma di provare prima a difendere la casa nel caso in cui creda che nelle armi si possa riporre ancora qualche speranza. Tale emistichio, in cui è tradito *aut* in luogo del virgiliano *et* (cf. *infra* *Appendice 4*), pare assumere un senso sottilmente diverso rispetto a quello della fonte: nelle parole di Creusa che esordiscono con *si periturus abis* l'espressione significa che la donna sta chiedendo a Enea di poter morire insieme a lui. Lo stesso non può essere nella battuta del figlio di Medea, che esordisce con *natis parce tuis*, con cui tale concetto sarebbe in contraddizione. Bisogna pensare dunque a un'interpretazione diversa di *in omnia*, che potrebbero essere le traversie legate all'esilio, che il figlio prega Medea di poter affrontare insieme a lei. Si noti la diversa reggenza di *parco*, che nel modello era costruito con l'acc. (*talentum*), mentre qui si trova a reggere il dat. (*natis tuis*). Il primo segmento compare anche al v. 128 dell'*Alceste*, in una delle sezioni che condividono con la *Medea* un numero cospicuo di emistichi virgiliani.

v. 389 quo res cumque cadunt, unum et commune periculum

“dovunque volga la sorte, uno e comune (sia) il pericolo”. *Aen.* 2, 709 *quo res cumque cadent, unum et commune periculum*. Il presente verso è tratto da un punto poco distante da una delle fonti del v. 388: Anchise, dopo aver assistito al prodigio della fiamma che lambisce la testa di Iulo, abbandona ogni indugio e decide di lasciare Troia insieme a Enea. Queste parole dette dal figlio di Medea sembrano deporre a favore dell'interpretazione data a *in*

omnia al v. 388 (cf. *ad loc.*): il bambino sta chiedendo alla madre di risparmiarlo e il fratello e di portarli insieme a lei dovunque li condurrà la sorte di esiliati. Rispetto al modello, si registra il presente *cadunt* in luogo del futuro *cadent*: non è la prima volta che assistiamo ad un fenomeno simile, che potrebbe essere dovuto ad un errore di memoria risalente al copista o allo stesso centonatore. Per un caso analogo, cf. *supra* v. 171 (*sequentur/sequuntur*).

v. 390 aspice nos! | Adsum dirarum ab sede sororum

“guardami! Vengo dal luogo delle sorelle crudeli”. *Aen.* 2, 690 *aspice nos: [hoc tantum; et si pietate meremur]* + *Aen.* 7, 454 [*respice ad haec;*] *adsum dirarum ab sede sororum*. Entrambi gli emistichi sono coinvolti nell’astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v. 2*): il primo proviene infatti da una fonte che è già stata sfruttata al v. 27, mentre il secondo è identico all’*explicit* del v. 347, detto da Alletto a Medea. Quanto ai contesti, si tratta rispettivamente della preghiera rivolta da Anchise a Giove per confermare il prodigio cui ha appena assistito (contesto dunque molto vicino a quello dei vv. 388 e 389), e delle parole rivolte da Alletto a Turno nell’atto di infondere in lui il *furor* bellico. I vv. 390-95 sono coinvolti in un problema di attribuzione delle battute; la rubrica generale che introduce questa breve Scena include infatti nell’elenco dei personaggi la voce *Umbra Absyrti* che poi di fatto non viene più ripetuta all’interno dei vv. Alla luce di tale indicazione a noi pervenuta, già il Riese, seguito poi unanimemente da tutti gli editori, ripristinò tale rubrica al v. 390, attribuendo ad Absirto anche il v. ad esso successivo. La proposta è molto ragionevole, e restituisce ai due versi coerenza logica all’interno del contesto: le espressioni *dirarum ab sede sororum*, *infelix simulacrum* ed infine *laniato corpore toto*, difficilmente comprensibili se pronunciate dal figlio di Medea, riacquistano pieno significato se attribuite all’ombra di Absirto che, giunta dall’oltretomba, si presenta all’eroina mostrando il proprio corpo da lei dilaniato.

Lamacchia (Lam.⁵, p. 315) propone un’ulteriore modifica alle rubriche tradite, ovvero l’attribuzione ad Absirto non solo di questi due vv., ma anche dei successivi vv. 392-95, che nel Salmasiano appartengono invece a Medea. Credo che tale intervento sia fondamentale per ripristinare un filo logico nella successione delle battute, che altrimenti risultano non ben connesse fra loro; vi sono infatti alcuni concetti che solo se pronunciati dall’ombra di Absirto acquistano pieno significato. Non penso tanto a *quid dubitas* e a *fecundum concute pectus*, che potrebbero eventualmente essere rivolti da Medea a se stessa, quanto invece alle seguenti espressioni: *auctor ego audendi*, che si capisce bene se detto da Absirto, che qui sembrerebbe dunque far ricadere su di sé la responsabilità dell’assassinio al fine di dare coraggio a Medea; *hostis amare*, che acquista senso se detto dai figli ad Absirto che,

comparso all'improvviso per esortare Medea all'infanticidio, interviene in loro sfavore; *si concessa peto*, con cui l'uccisione dei figli assume la forma di una giusta vendetta che va a compensare il sacrificio del fratello; infine, gli imperativi *suggere tela* e *finemque impone*, con cui Medea chiede simbolicamente al fratello di consegnarle le armi per compiere definitivamente l'azione.

La rubrica "M" tradita da S potrebbe essere frutto del tentativo frettoloso di dare un senso ai vv. 392-95 da parte di un copista che aveva intuito che essi non potevano essere considerati parte della medesima battuta del figlio iniziata al v. 386. Quanto invece alla rubrica *Umbra Absyrti*, preferisco con Lam. (e a differenza di Riese e Baehrens che stampano <Umbra>) ripristinarla nella forma <Abs.>: l'abbreviazione di *Umbra Absyrti* in *Abs.* o in *A.* di fronte alla *A* di *Aspice* potrebbe essere infatti la ragione della caduta della rubrica stessa.

v. 391 infelix simulacrum, laniatum corpore toto

"sventurata figura spettrale, dilaniata in tutto il corpo". *Aen.* 2, 772 *infelix simulacrum, [atque ipsius umbra Creusae]* + *Aen.* 6, 494 *[atque hic Priamiden] laniatum corpore toto*. I due emistichi si caratterizzano per una strettissima analogia situazionale con il contesto centonario, che ancora una volta dà conferma della particolare cura prestata da Osidio nella scelta del materiale virgiliano. Per dare voce all'ombra di Absirto, egli si serve infatti di altre due *umbrae* che fanno la loro comparsa nell'*Eneide*: si tratta rispettivamente di quella di Creusa (cf. lo stesso v. 722: *umbra Creusae*) che si presenta ad Enea per incitarlo a proseguire la fuga da Troia anche in sua assenza, e di quella di Deifobo, il cui corpo dilaniato viene visto da Enea nell'Ade nel gruppo dei guerrieri illustri. La sostituzione di *atque* di 2, 772 con *laniatum* di 6, 494 trascina con sé una delle anomalie metriche più ricorrenti in seno alla tecnica centonaria: la mancata elisione di fronte a consonante è causa infatti nel terzo piede di ipermetria, il che porta ad allineare questo verso a quelli raccolti *infra* in *Appendice* 2.

v. 392 quid dubitas? | Audendum dextra, nunc ipsa vocat res

"perchè esiti? Con la destra bisogna osare, l'occasione stessa ci invita". *Aen.* 9, 12 *quid dubitas? [nunc tempus equos, nunc poscere currus]* + *Aen.* 9, 320 *Euryale, [audendum dextra: nunc ipsa uocat res]*. Come nel caso del v. 392, anche qui entrambi gli emistichi sono tratti da fonti che si caratterizzano per la stretta analogia situazionale con il contesto centonario: in tutti e due i casi si tratta infatti di un discorso diretto di carattere "persuasivo",

attraverso cui un personaggio viene incitato all'azione, e in particolare allo sterminio del nemico. Il registro bellico originario si trasferisce sulle parole di Absirto, e fa presagire l'imminente strage dei figli. Quanto ai personaggi coinvolti nelle due fonti, si tratta nel primo caso di Iride che sollecita Turno a colpire i Troiani di sorpresa in assenza di Enea, mentre nel secondo di Niso che incita Eurialo a fare strage dei nemici che giacciono assopiti. Il secondo segmento compare anche in *De alea* 3, dove l'atto di coraggio si colloca tuttavia in tutt'altro ambito, ovvero nel gioco dei dadi. Il nostro verso risulta ipermetro a causa di una sillaba in esubero nel secondo piede; anche in questo caso è chiaro come l'origine dell'anomalia si collochi in seno alla tecnica centonaria: essa infatti non solo si verifica in sutura, ma è anche trascinata evidentemente dalla sostituzione di *Euryale* di 9, 320 con *quid dubitas*, che non finendo in vocale non si elide davanti ad *audendam*. Per questi motivi, analogamente ai casi raccolti *infra* in *Appendice 2*, stampo il testo di **S** e registro in apparato l'anomalia. A proposito della rubrica *MED.* cf. *supra comm. ad v. 390*.

v. 393 auctor ego audendi, | fecundum concute pectus

“io sono l'autore dell'audace azione, stimola la tua fertile mente”. *Aen.* 12, 159 *auctor ego audendi*. [*sic exhortata reliquit*] + *Aen.* 7, 338 [*mille nocendi artes*]. *fecundum concute pectus*. Con il primo segmento viene raggiunta una notevole vicinanza contestuale tra fonte e testo centonario: a parlare infatti è Giunone, che incita Giuturna ad intervenire nella battaglia per soccorrere Turno, andando contro all'esplicito volere di Giove. Analogamente, l'ombra di Absirto parla a Medea per infonderle coraggio in un'azione che va oltre la soglia di ciò che è lecito, e si fa carico della responsabilità dell'atto. Il secondo segmento si caratterizza invece per la sua provenienza da uno dei contesti più coinvolti nell'astuzia compositiva della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v. 2*): come nel primo emistichio, si tratta di un discorso di incitamento all'azione, e in particolare delle parole con cui Giunone sollecita Alletto a infondere il seme della discordia tra Troiani e Latini. Non è la prima volta che Medea viene assimilata ad Alletto, la quale risulta infatti uno dei personaggi-guida più sfruttati per plasmare il lato “nero” dell'eroina (cf. per es. prima Scena, vv. 60 ss., e in partic. v. 64, in cui viene utilizzata la parte iniziale dello stesso v. 7, 338 – a proposito di questa seconda astuzia compositiva cf. inoltre *supra comm. ad v. 98*). Per il secondo segmento cf. anche *Hippod.* 3 in cui, analogamente al modello, esso è riferito ad una delle Furie, e nella fattispecie a Tisifone. Si noti infine la ripetizione *audendum-audendi* dei vv. 392 e 393, che fa capo ad un ulteriore espediente compositivo spesso adottato da questo centonatore (cf. *supra* vv. 4-5; 171-72; 328-29; 341-42 ecc.).

v. 394 si concessa peto, l si poenas ore reposco

“se chiedo cose legittime, se con la (mia) voce chiedo vendetta”. *Aen.* 5, 798 *si concessa peto, si [dant ea moenia Parcae]* + *Aen.* 6, 530 [*instaurate, pio*] *si poenas ore reposco*. Anche in questo caso, l’analogia situazionale tra contesto virgiliano e centonario si distingue quale criterio alla base della scelta dei due emistichi: entrambi sono tratti infatti da discorsi diretti in cui chi parla rivolge al proprio interlocutore una richiesta. Nella prima fonte si tratta di Venere, che chiede a Nettuno che le navi troiane sopravvissute possano raggiungere il Tevere intatte; il contesto è più volte dislocato nel corso del centone: si vedano vv. 215, 318, 319, 254, 59, 219. Nella seconda si tratta invece di Deifobo, la cui figura già al v. 391 è stata sfruttata per dare forma all’Absirto centonario (cf. *laniatum corpore toto*), per il quale esso costituisce un personaggio-guida ben riuscito: entrambi infatti sono ombre, e presentano all’interlocutore il proprio corpo dilaniato, in virtù del quale la vendetta che chiedono si configura come la giusta ricompensa per l’amara sorte subita. Il concetto di infanticidio come vendetta e come “compensazione” del fratricidio è espresso anche in *Ov. Her.* 12, 160 (*inferias umbrae fratris habete mei*, in cui le *inferiae* sono i due figli che verranno “immolati”: cf. Bessone 1997, p. 216) e in *Sen. Med.* 963 ss. e 967 ss. Un po’ sospeso rimane nel secondo segmento *ore*, che nella fonte era infatti associato all’aggettivo *pio*.

v. 395 nullum in caede nefas: l amor non talia curat

“nessuna empietà v’è nella strage: l’amore non cura simili cose”. *Aen.* 10, 901 *nullum in caede nefas, [nec sic ad proelia ueni]* + *Ecl.* 10, 28 [*“ecquis erit modus?” inquit*] *Amor non talia curat*. Il primo segmento è coinvolto nell’espedito compositivo della dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v.* 2): la seconda parte di 10, 901 è già stata sfruttata infatti per dare voce a Medea al v. 57. Nella fonte si tratta di Mezenzio che, scagliatosi contro Enea per morire vendicando l’uccisione del figlio, con queste parole sottolinea di fronte all’avversario la propria noncuranza nei confronti della morte imminente, e lo incita anzi a procedere, pregandolo solo di dargli degna sepoltura. *Caede*, che nel modello si riferiva dunque alla morte di Mezenzio stesso, passa ad indicare la strage dei due figli di Medea; ad ogni modo, in entrambi i contesti il segmento viene pronunciato per incitare l’interlocutore a procedere all’uccisione. Il secondo emistichio, unico in tutto il centone a provenire dalla decima ecloga, appartiene invece ad un contesto caratterizzato da una tematica e da un registro molto diversi: si tratta infatti delle parole che Pan rivolge a Gallo, straziato per l’abbandono dell’amata; il dio gli fa notare che le sue lacrime saranno versate invano, perchè l’amore non si cura di esse come l’erba non si sazia di rivi e le capre di fronde. Di carattere non più erotico sarà invece l’*amor* del verso centonario, che si riferisce infatti al sentimento che lega fratello e sorella, in virtù del quale Absirto sta incitando Medea alla strage dei figli. Il verso

presenta un'ipometria in sutura consistente nella mancanza di una sillaba nel terzo piede; il caso è perfettamente analogo a quelli raccolti *infra* in *Appendice 2*, motivo per cui non necessaria e anzi immetodica risulta la proposta del Burman di integrare un *et* (tra l'altro non appartenente a nessuna delle due fonti) dopo *nefas*.

v. 396 hostis amare, quid increpitas | mea tristia fata?

“crudele nemico, perchè te la prendi con il mio amaro destino?”. *Aen.* 10, 900 *hostis amare, quid increpitas [mortemque minaris?]* + *Aen.* 2, 548 [*Pelidae genitori; illi*] *mea tristia facta*. Entrambi i segmenti sono coinvolti nella dislocazione: il primo è tratto infatti dal v. precedente rispetto alla fonte del v. 395, e dunque appartiene ancora al discorso di Mezenzio ad Enea; il secondo deriva invece da un verso già sfruttato al v. 276 del centone, tratto dalle parole sprezzanti che Pirro rivolge a Priamo prima di trucidarlo. *Increpito*, che nel modello era usato assolutamente, si trova qui a reggere l'acc. *tristia fata*. La lezione tradita da **S** in questo v. e anche al v. 276 è *facta*, aderente al modello virgiliano. Il Burman, seguito dal Riese e dal Baehrens, emendò in entrambi i casi in *fata*; tale intervento, che al v. 276 credo non sia necessario (cf. *ad loc.* per l'argomentazione), mi sembra in questo caso fondamentale al fine di restituire coerenza semantica al v. in questione. Se, infatti, al v. 276 i *tristia facta* possono essere identificati negli omicidi del fratello e di Pelia compiuti da Medea, in queste parole pronunciate dal figlio essi possono difficilmente essere compresi. *Tristia fata*, che consisterebbe in una delle piccole modifiche non invasive che questo centonatore apporta al modello al fine di adattarlo al proprio contesto, per cui cf. la casistica completa *infra* in *Appendice 4*, rende invece sensata la domanda posta all'ombra di Absirto dal figlio di Medea, che qui lamenterebbe la propria triste sorte e l'accanimento su di essa ad opera del fratello dell'eroina qui intervenuto. Non sarebbe questo il primo caso in cui Osidio utilizza lo stesso segmento due volte, modificandolo rispetto a Virgilio in una sola delle due occorrenze: cf. p. es. v. 33 *triviis ululata per urbes* / v. 298 *furit ululata per urbes*; v. 44 *nescis, heu perdita, necdum* / v. 199 *nescis, heu perdita, nescis*. La lezione *facta* tradita da **S** si spiegherebbe bene come uno dei tanti interventi normalizzanti cui il testo centonario è stato sottoposto dalla mano dei copisti. L'intero v. 10, 900 costituisce il v. 56 del centone *Hippod.*, in cui Pelope si rivolge ad Enomao che sta cercando di farlo desistere dall'intento di affrontare la prova per avere la mano di Ippodamia.

v. 397 suggere tela mihi | finemque impone labori!

“porgimi le armi e poni fine all'affanno!”. *Aen.* 10, 333 *suggere tela mihi: [non ullum dextera frustra]* + *Aen.* 2, 619 [*eripe, nate, fugam*] *finemque impone labori*. Le parole con

cui Medea si rivolge all'ombra di Absirto nel primo segmento sono le medesime con cui Enea chiede al fido Acate di porgergli altri dardi con cui fare strage di Rutuli; il richiamo a questo contesto dunque non solo intensifica la complicità tra Medea ed Absirto, ma fa anche presagire l'imminente strage dei figli. Il secondo emistichio deriva invece dalle parole con cui Venere durante la presa di Troia esorta Enea alla fuga, unica via d'uscita per il presente affanno.

v. 398 sanguine quaerendi reditus

“dobbiamo chiedere il ritorno con il sangue”. *Aen.* 2, 118 *sanguine quaerendi reditus [animaque litandum]*. Si tratta ancora una volta del discorso ingannevole di Sinone, assai dislocato nel corso di questo centone; qui in particolare egli riferisce il responso dell'oracolo, secondo cui i Greci avrebbero dovuto sacrificare una vita argolica perchè fosse loro concesso il ritorno. In questo caso Osidio, forse con l'intento di imitare un tratto caratteristico del proprio modello, rende *tibicen* quello che in Virgilio era un verso completo. Per un approfondimento sui *tibicines* nella *Medea* cf. *supra comm. ad vv.* 195 a, 196. Nelle parole dell'oracolo da cui il presente verso è stato estrapolato, accanto a *quaerendi* era sottinteso il verbo *sunt* (cf. l'intero contesto: “*sanguine placastis uentos et uirgine caesa, / cum primum Iliacas, Danaï, uenistis ad oras: / sanguine quaerendi reditus animaue litandum / Argolica.*”); sfruttando una delle astuzie più caratteristiche in questo centone, Osidio approfitta del sottinteso virgiliano per presupporre nel proprio testo la medesima forma verbale, ovvero *sunt*. Questo caso va dunque ad aggiungersi alla casistica raccolta *infra* in *Appendice 8*, a proposito della quale cf. anche *supra comm. ad vv.* 40-41.

v. 399 nec te noster amor | pietas nec mitigat ulla

“nè il nostro affetto nè pietà alcuna ti addolcisce”. *Aen.* 4, 307 *nec te noster amor [nec te data dextera quondam] + Aen.* 5, 783 [*quam nec longa dies*] *pietas nec mitigat ulla*. L'*amor* e la *pietas* cui il figlio di Medea si appella nel tentativo estremo di placare la madre sono tratti entrambi da due discorsi diretti, e da contesti più volte presenti nella *Medea* (a proposito della particolare cura che questo centonatore presta alla scelta di fonti dialogate o narrate, cf. *supra comm. ad v.* 322 *et al.*): si tratta nel primo caso delle parole che Didone rivolge ad Enea in seguito alla scoperta dei preparativi di partenza, e nel secondo del discorso che Venere rivolge a Nettuno sottolineando la crudeltà e l'implacabilità di Giunone e chiedendo al dio che almeno le navi troiane sopravvissute possano raggiungere incolumi il Tevere. Con l'utilizzo di queste due fonti per dare voce a uno dei figli di Medea assistiamo ad un capovolgimento dei paragoni sotterranei che si vengono a creare tra personaggio

centonario e personaggio virgiliano: se, dati il discorso di Didone a Giasone e quello di Venere a Nettuno, solitamente chi supplica – ovvero Didone e Venere – dà voce a Medea, mentre il personaggio che si comporta con crudeltà – cioè in questo caso Enea e Giunone – viene paragonato a Giasone, qui invece Medea risulta l’oggetto della supplica. Si noti infine la presenza di *nec* quale *vox propinqua* (per cui cf. *supra comm. ad vv. 2, 26*).

v. 400 *nec venit in mentem* | *natorum sanguine matrem*

“e non ti viene in mente che una madre [macchia le mani] con il sangue dei figli?”. *Aen.* 4, 39 *nec venit in mentem [quorum consideris arvis?]* + *Ecl.* 8, 47 [*saevus Amor docuit*] *natorum sanguine matrem*. Il primo segmento è tratto dalle parole con cui Anna ricorda a Didone di essersi insediata in una terra circondata da popoli pronti a tenderle agguati; esso è già stato sfruttato al v. 251, in cui Medea rammenta a Giasone le prove superate grazie al suo aiuto; continua dunque il rovesciamento dei ruoli cui si è accennato a proposito del v. 399: il ruolo di supplice, di solito pertinente a Medea, si trasferisce sui figli. Il secondo verso, sfruttato per intero anche al v. 441, e qui proseguito in *enjambement* compositivo al v. 401, appartiene ad uno dei contesti delle *Ecloghe* più cari ad Osidio, e più ricchi di punti di contatto con l’argomento di questo centone: a proposito degli effetti distruttivi che possono essere provocati dall’amore, viene introdotto proprio il caso di Medea quale esempio paradigmatico, cui Osidio non manca di attingere svariato materiale che risulta perfettamente calzante ai versi del centone. L’unione dei due emistichi genera un periodare un po’ duro: *nec venit in mentem* si trova a reggere l’infinitiva *matrem commaculare* ecc., e ne consegue che il figlio si riferisce a Medea in terza persona (“una madre”). Il fatto che anche in questo caso il centonatore costruisca *nec venit in mentem* con un’infinitiva depone a favore del tradito *quaesitas* al v. 251 (cf. *ad loc.* e inoltre *ad vv. 40, 41*).

v. 401 *commaculare manus?* | *Nostri tibi cura recessit*

“macchia le mani? E’ svanito il tuo amore per noi”. *Ecl.* 8, 48 *commaculare manus: [crudelis tu quoque, mater!]* + *Aen.* 2, 595 [*quid furis? aut quonam*] *nostri tibi cura recessit?* Il primo segmento prosegue in *enjambement* compositivo il v. 400: cf. *ad loc.* per il contesto e per la sintassi. Il secondo segmento invece è tratto, analogamente al nostro caso, da un dialogo tra madre e figlio: si tratta di Venere che, sorprendendo Enea in preda all’ira alla sola vista di Elena, lo esorta a deporre gli intenti ostili nei confronti di quella donna per occuparsi invece della salvezza dei propri cari. L’appartenenza di questo segmento ad un dialogo madre-figlio aggiunge un ulteriore elemento a favore della particolare cura prestata alla scelta dei contesti da parte di Osidio; l’analogia situazionale risulta infatti uno dei criteri

da lui prediletti nella cernita degli emistichi, e costituisce anche una garanzia di una buona adattabilità dei segmenti virgiliani entro il nuovo contesto centonario.

v. 402 et matri praereptus amor?

“e l’amore è stato sottratto alla madre?”. *Aen.* 4, 516 *et matri praereptus amor*. Il verso, che risulta incompleto, era un *tibicen* anche in Virgilio; per l’analisi completa dei *tibicines* nella *Medea* cf. *supra comm. ad vv.* 195a, 196. Il contesto è quello del rito magico che Didone compie attorno alla pira, e in particolare qui si sta parlando dei vari elementi da lei utilizzati; l’immagine di Didone-maga si sovrappone bene a quella di Medea. Ancora una volta il figlio si rivolge a Medea in terza persona, il che aggiunge un argomento a favore dell’interpretazione data a *natorum sanguine matrem / commaculare manus* dei vv. 400-401.

v. 403 crimen, Amor, vestrum, | spretaeque iniuria formae

“il tuo crimine, o Amore, e l’offesa della (mia) bellezza disprezzata”. *Aen.* 10, 188 *crimen, Amor, uestrum [formaeque insigne paternae] + Aen.* 1, 27 [*iudicium Paridis] spretaeque iniuria formae*. La combinazione di questi due emistichi genera una frase di non facile interpretazione, soprattutto se considerata all’interno della successione delle battute dei figli e di Medea. Ricordiamo innanzitutto i contesti: nel caso di *crimen, Amor, vestrum* si tratta di un’apostrofe ad Amore introdotta a proposito delle piume di cigno che sveltano sul cimiero di Cupavone, che ricordano la bellezza del padre Cicno, morto piangendo l’amato Fetonte. Nel secondo emistichio si tratta invece di Giunone, il cui affronto subito in seguito al giudizio di Paride viene ricordato all’inizio dell’*Eneide* come la causa della persecuzione cui la dea sottopone i Troiani. Poichè proprio all’amore (inteso come affetto tra madre e figlio) fa appello il figlio per ben due volte nella battuta precedente a questa (vv. 399 e 401), la prima e la più naturale interpretazione di *crimen Amor vestrum* cui si è indotti in un primo momento consiste nel considerare *Amor vestrum* come soggetto e nel sottintendere un *est*: “l’amore per voi è un crimine”. Medea, secondo un andamento molto comune in tragedia, riprenderebbe le parole dell’interlocutore stravolgendone il significato: se da un lato il figlio si appella all’amore per dissuadere Medea dall’assassinio, dall’altro proprio l’amore viene considerato esso stesso un crimine. Con questa segmentazione, tuttavia, il successivo *iniuria* resterebbe l’unico soggetto del predicato plur. *mersere* e si creerebbero inoltre due frasi piuttosto slegate tra di loro. Presumibilmente in virtù di questo disagio, e nel tentativo di mantenere tuttavia *amor* come soggetto, Salanitro traduce “l’amore per voi (divenuto) una colpa e l’offesa alla mia bellezza disprezzata mi hanno fatta sprofondare in questa rovina”. Ciò tuttavia implica sottintendere del materiale non presente nel testo, secondo una modalità

estranea all'*usus* di Osidio, che ci suggerisce invece che prima di ricorrere a costruzioni particolarmente ardue o a sottintesi difficili dobbiamo pensare a soluzioni più lineari. Per questo mi sembra che rinunciando alla ripresa *noster amor* (v. 399) – *amor vestrum* e lasciando *Amor* al vocativo, come nella fonte, si possa ricostruire un periodare meno desultorio, in cui *crimen* ed *iniuria* sono i due predicati di *mersere*: “il tuo crimine, o Amore, e l’offesa della (mia) bellezza disprezzata mi hanno sprofondato in questi mali”, dove *vestrum*, come nel modello (per cui cf. Conte 2009, *ad* 10, 188: “*uestrum i.q. ‘tuum’*”), vale *tuum*. Per una maggiore comprensione del testo, a differenza di Lamacchia stampo *Amor* maiuscolo e tra virgole. Il *crimen* di Amore a cui Medea si riferisce è il fatto che il dio ha suscitato in lei l’innamoramento per Giasone, da cui sono derivati tutti i mali presenti. L’eroina dunque fa qui ricadere la responsabilità dell’infanticidio che sta commettendo su Amore. Oltre all’analogia situazionale che si stabilisce tra Giunone e Medea, entrambe sentitesi ferite per essere state messe in secondo piano per via di un’altra donna, si noti la presenza di *formae* quale *vox communis* (cf. *supra comm. ad vv. 2, 26*).

v. 404 his mersere malis. | Fratrem ne desere frater

“mi hanno sprofondato in questi mali. Fratello, non abbandonare tuo fratello”. *Aen.* 6, 512 *his mersere malis*; [*illa haec monumenta reliquit*] + *Aen.* 10, 600 [*dicta dabas; morere et*] *fratrem ne desere frater*. Il primo segmento, per la cui interpretazione cf. anche *supra comm. ad v. 403*, è tratto da un contesto molto presente nella *Medea*, ovvero dalle parole che Deifobo rivolge ad Enea per spiegargli gli eventi che lo hanno portato alla morte; l’atmosfera lugubre e il disappunto dell’eroe si adattano perfettamente alla *Stimmung* del nostro passo. Il secondo segmento colpisce invece per la strettissima analogia situazionale che lega contesto virgiliano e centonario: in entrambi i casi si tratta infatti della strage di due fratelli ad opera della stessa mano. Nell’*Eneide* si tratta dei rutuli Lucago e Ligeri, e in particolare il nostro emistichio è pronunciato da Enea nell’atto di uccidere il secondo fratello, senza dare ascolto alla sua supplica. L’utilizzo di un personaggio-guida maschile per costruire la battuta di Medea, e la scelta di un contesto che la rende non più vittima bensì carnefice è in linea con il mutamento che si nota in questa Scena nella donna colchica, che da eroina abbandonata quale appariva finora passa al suo lato “nero” di maga e di carnefice. Il secondo segmento non solo attraverso il suo significato letterale ma anche grazie all’intero contesto da cui è tratto, richiamato alla memoria del lettore erudito presupposto dal testo centonario, aiuta a comprendere le azioni compiute da Medea in questi due versi: il v. 403 presuppone dunque l’uccisione del primo figlio, mentre il nostro verso l’uccisione del secondo.

v. 405 poenarum exhaustum satis est, via facta per hostis

“ci siamo vendicati a sufficienza, è stato aperto un varco tra i nemici”. *Aen.* 9, 356 *poenarum exhaustum satis est, uia facta per hostis*. Il verso corrisponde ad un unico verso virgiliano, come spesso capita nell’*usus* centonario: cf. *supra comm. ad v. 1*. Anche queste parole appartengono ad uno dei contesti prediletti dal centonatore: si tratta dell’episodio di Eurialo e Niso, ampiamente sottoposto al processo di dislocazione (per cui cf. *supra comm. ad v. 2*). Ancora una volta a Medea viene data voce per mezzo di un personaggio maschile, il che è in linea con il passaggio da eroina abbandonata a figura risoluta di cui si diceva a proposito del v. 404. A parlare è Niso che, rendendosi conto di essere trascinato da un’eccessiva foga di strage (cf. il v. precedente: *sensit enim nimia caede atque cupidine ferri*), si arresta, e invita anche Eurialo ad abbandonare il campo nemico. Il contesto bellico e il desiderio di strage dei nemici si trasferiscono bene nel contesto centonario, in cui il verso fa trasparire la soddisfazione di Medea per la realizzazione della vendetta. Il medesimo verso compare anche in *Hippod.* 50, nel dialogo Pelope/Enomao; Pelope, che pronuncia queste parole, si riferisce qui alla strage di tutti i giovani pretendenti di Ippodamia causata dal sanguinario re.

v. 406 et genus invisum | dextra sub Tartara misi

“e con la mia destra ho mandato nel Tartaro l’odiata stirpe”. *Aen.* 1, 28 *et genus invisum [et rapti Ganymedis honores] + Aen.* 8, 563 *et regem hac Erulum dextra sub Tartara misi*. Il primo segmento, già sfruttato al v. 54, proviene dal medesimo contesto da cui deriva anche la seconda fonte del v. 403: si tratta ancora una volta dell’orgoglio di Giunone, ferito dal giudizio di Paride. L’espressione *genus invisum*, che nel modello designava i Troiani, oggetto della vendetta della dea, nel nuovo contesto indica chiaramente i figli che Medea ha avuto da Giasone. Il secondo segmento è tratto invece dalle parole con cui Evandro saluta il giovane figlio che si accinge a partire per la battaglia: il vecchio re ricorda in questo punto di quando, nel pieno del proprio vigore, sprofondò nel tartaro Erilo. L’alternanza all’interno di questo verso di un personaggio-guida femminile e di uno maschile è indicativa dell’oscillazione di Medea in questa Scena tra la figura di donna abbandonata e delusa e quella di eroina per così dire “virilmente” determinata nella propria vendetta. L’immagine contenuta nel secondo emistichio conferma che i due versi precedenti presuppongono l’uccisione dei due figli.

v. 407 iam iam nulla mora est | currus agitare volantis

“ormai non v’è più alcun indugio a mettere in moto il carro volante”. *Aen.* 2, 701 *iam iam nulla mora est*: [*sequor et qua ducitis adsum*] + *Geo.* 3, 181 [*et Iovis in luco*] *currus agitare volantis*. Ancora una volta a Medea viene data voce attraverso un personaggio maschile (cf. *supra comm. ad vv.* 405, 406): nel primo segmento si tratta infatti di Anchise che, avendo avuto da Giove la conferma del prodigio, si dice disposto a seguire Enea senza indugio nella fuga da Troia. Il secondo segmento è tratto invece da tutt’altro contesto: si tratta infatti della sezione del terzo libro delle *Georgiche* riguardante l’allevamento dei puledri; l’emistichio ha attratto l’attenzione del centonatore per la presenza del nesso *currus volantis*, che nella fonte era un riferimento ai giochi olimpici, ma che nel nuovo contesto è un’anticipazione del carro alato su cui Medea fuggirà nella Scena finale. Il medesimo emistichio ricorre anche in *Hippod.* 12, dove *currus volantis* indica, nel contesto della narrazione dell’antefatto, i carri su cui gareggiano i pretendenti di Ippodamia.

SETTIMA SCENA (vv. 408-461)

Introduzione

L’ultima Scena del centone si articola in due momenti: nel primo (vv. 408-37), Giasone chiede al Nunzio la ragione del pianto che si sente nella reggia, e questi gli narra del fuoco che, sprigionandosi dal diadema dono di Medea, ha ucciso Creusa invadendo poi il palazzo e provocando la fuga degli astanti; nel secondo (vv. 438-61), invece, Medea appare a Giasone e, dal carro alato, gli mostra i cadaveri dei due figli, aggravando il suo stato di disperazione.

I contesti e i personaggi-guida selezionati dal centonatore per questi versi confermano il capovolgimento dei ruoli di Giasone e di Medea già avvertito nelle due Scene precedenti: il lato di Medea che viene fatto emergere non è più quello di eroina abbandonata, bensì quello “nero” di maga e di vendicatrice. D’altro canto, Giasone non è più visto sotto l’aspetto dell’amante crudele che ha abbandonato la compagna, bensì come genitore che ha tragicamente perso i propri figli. Così, il personaggio-guida di Medea torna ad essere Alletto (vv. 431, 443), mentre Giasone è costruito sul modello prima di Turno inconsapevole della propria imminente rovina (vv. 408, 409), e poi della madre di Eurialo che si dispera alla notizia della morte del figlio (vv. 434-35). Attenzione ai passi da cui attingere gli emistichi è mostrata da parte del centonatore anche per il racconto del Nunzio, che vanta una tipologia a parte di contesti-guida, ovvero gruppi di versi che contribuiscono a creare *suspence* e a gettare una luce sinistra su ciò che sta per essere narrato (vv. 412-19). Molto particolare ed ingegnosa è la tecnica di cui Osidio si avvale per descrivere il fuoco che provoca la morte di

Creusa: il centonatore infatti raccoglie ed alterna più episodi virgiliani incentrati sullo sprigionarsi di un fuoco, ovvero rispettivamente la lingua di fuoco che avvolge il capo di Iulo (vv. 420-21) e quella che si leva su Lavinia (vv. 422-23), l'incendio delle navi troiane (vv. 421, 426-28) e, infine, il "fuoco" della malattia, ovvero la peste del Norico (vv. 424, 429). Una scelta ben precisa si riconosce anche a monte dello scambio finale di battute tra Giasone e Medea, che viene assemblato congiungendo versi provenienti da contesti di carattere bellico, che trasmettono al dialogo centonario il loro tono guerresco di sfida. Medea ne risulta dunque raffigurata come l'eroe vincente che esulta sul nemico sconfitto in battaglia.

La descrizione della morte di Creusa era affidata al racconto del Nunzio già in Euripide (vv. 1136-1230), dove tuttavia l'interlocutore non era Giasone, bensì Medea, e dove tale racconto e il dialogo finale tra Giasone e Medea erano distribuiti in due Episodi differenti, ovvero rispettivamente il quinto Episodio e l'Esodo. Essi risultano invece, come nel nostro caso, unificati in un'unica Scena finale nella *Medea* di Seneca (quinta Scena, vv. 879-1027), che tuttavia presenta a sua volta alcune differenze rispetto al testo centonario: anche qui, infatti, il Nunzio riferisce l'accaduto non a Giasone, bensì al Coro, e tra il racconto dell'incendio e lo scambio di battute finale tra Giasone e Medea si inserisce l'uccisione di uno dei due figli (ricordiamo che invece nel centone entrambi i figli vengono uccisi nell'ambito della Scena precedente alla nostra, e che in Euripide vengono ambedue uccisi tra il racconto del Nunzio e il dialogo finale Giasone/Medea). Il fatto che il lettore venga informato dell'accaduto nel frangente in cui anche Giasone ne viene reso edotto è dunque un aspetto in cui Osidio si differenzia da entrambe le tragedie succitate. Tale aspetto si accompagna ad altre due diversità rispetto ai due testi precedenti: l'assenza di un accenno alla morte di Creonte, che invece viene descritta sia in Euripide (vv. 1205 ss.) che in Seneca (v. 880), e la scelta del personaggio cui affidare l'ultima battuta, che qui risulta Medea, laddove invece in Euripide si tratta di Giasone e del Coro, e in Seneca di Giasone. Ancora una volta dunque vediamo Osidio ricalcare alcuni aspetti della tragedia senecana, per poi dare tuttavia uno sviluppo indipendente alla propria narrazione dei fatti.

v. 408 ei mihi, quid tanto turbantur moenia luctu?

"ahimè, perchè le mura sono turbate da sì grande pianto?". *Aen.* 12, 620 *ei mihi! quid tanto turbantur moenia luctu?* L'ultima scena esordisce con l'allusione a Turno che, udite le urla di pianto levarsi dalla città, si interroga sull'accaduto. La costruzione di Turno quale personaggio inconsapevole della tragedia avvenuta (ovvero del suicidio di Amata) e dell'avvicinarsi della propria fine si trasferisce bene su Giasone, a sua volta inconsapevole della morte di Creusa e dei figli e dunque della propria rovina. Accanto all'Enea del quarto

libro, sfruttato dal centonatore per ritrarre il lato negativo di Giasone quale traditore del patto nuziale, Turno è l'altra figura virgiliana eletta quale personaggio-guida per ritrarre altre sfaccettature dell'argonauta.

v. 409 *quaecumque est fortuna, mea est; | quid denique restat?*

“la sorte, qualunque essa sia, mi appartiene; che resta infine?”. *Aen.* 12, 649 *quaecumque est fortuna, mea est: [me uerius unum]* + *Aen.* 12, 793 [*quae iam finis erit, coniunx?*] *quid denique restat?* Su Giasone si trasferisce ancora una volta la tragicità di Turno giunto ormai vicino al compimento della sua sorte (per Giasone-Turno cf. anche *supra comm. ad v.* 408): il primo segmento (per cui cf. anche *Alceste* 90) è tratto infatti dalle parole con cui l'eroe rutulo invita i suoi uomini a desistere dalla battaglia e si offre per affrontare Enea nello scontro singolo lungamente atteso. Attraverso l'allusione al personaggio-guida virgiliano, Giasone centonario si carica di un senso di imminente rovina che si addice appieno all'ultima Scena della *Medea*, in cui egli sta per scoprire la tragica fine dei figli e di Creusa. Il verso viene poi completato con un frammento del discorso con cui Giove invita Giunone a desistere dal disperato tentativo di salvare Turno, e a lasciare che la sorte faccia il suo corso.

v. 410 *dic age, namque mihi fallax haut ante repertus*

“orsù parla! Infatti prima non fosti trovato da me fallace”. *Aen.* 6, 343 *dic age; namque mihi, fallax haut ante repertus*. Il verso, utile al centonatore per la presenza dell'invito a parlare che Giasone rivolge al Nunzio, è tratto da un contesto già incontrato nel corso della *Medea* (cf. vv. 217, 353): si tratta infatti ancora una volta dell'episodio di Palinuro. Queste sono in particolare le parole che Enea, sorpreso di vedere il compagno, gli rivolge per farsi raccontare quali siano stati gli eventi che l'hanno condotto negli Inferi. *Fallax* nella fonte è riferito ad Apollo, che Enea definisce tale per averlo ingannato riguardo alla sorte di Palinuro.

v. 411 *en perfecta tibi | promissa coniugis arte*

“ecco [i doni] a te promessi, realizzati dall'arte della tua sposa”. *Aen.* 7, 545 *en, perfecta tibi [bello discordia tristi]* + *Aen.* 8, 612 [*en perfecta mei*] *promissa coniugis arte*. Il primo segmento proviene da uno dei contesti più sfruttati e dislocati nel corso del centone (cf. per es. la parte iniziale della prima Scena): si tratta del dialogo tra Giunone ed Alletto, e qui in particolare delle parole che l'Erinni rivolge alla dea dopo aver svolto il compito da lei richiesto. Il secondo segmento, che prosegue in *enjambement* compositivo (per cui cf. *supra*

comm. ad vv. 4-5) al v. successivo, è estrapolato invece dalla parole con cui Venere consegna ad Enea le armi forgiate da Vulcano; *coniugis*, che nella fonte designava appunto il dio, nel nuovo contesto indica chiaramente Medea, mentre *munera* del v. successivo si riferisce ai doni letali preparati dalla maga per Creusa, precedentemente citati nel resoconto del Nunzio della quarta Scena (cf. v. 364). Si noti come i due segmenti giungano ad una perfetta fusione, tanto che la nuova sintassi supera l'originario limite tra gli emistichi virgiliani: *perfecta*, che era legato a *tibi*, si può ora intendere come più strettamente connesso a *munera*, mentre *tibi* va a legarsi a *promissa*. Questo è un esempio di come il centonatore riesca a fare proprio il materiale virgiliano, creando nuove vie di lettura semplicemente grazie ad una nuova segmentazione degli emistichi. Per altri esempi di risegmentazione cf. *infra Appendice 5*. Ulteriore garante della fusione tra i due segmenti è anche la *vox communis* (per cui cf. *supra comm. ad v. 2*) *en perfecta*.

v. 412 munera! | Ingentem luctum ne quaere tuorum

“...i doni! Non chiedere dei tuoi questo immenso lutto”. *Aen. 8, 613 munera. [ne mox aut Laurentis, nate, superbos] + Aen. 6, 868 [o gnate], ingentem luctum ne quaere tuorum*. Il primo segmento (per il cui contesto cf. *supra comm. ad v. 210*) è costituito da una singola parola, come solo di rado si verifica nell'arte compositiva di Osidio; l'eccezione tuttavia è percepita come meno forte poichè *munera* è legato in *enjambement* compositivo al v. precedente (cf. *infra Appendice 14* per la casistica completa di questo fenomeno). Il secondo segmento, plausibilmente scelto dal centonatore in virtù della sua appartenenza alla sfera semantica del *luctus*, pertinente alla scena che il *Nuntius* sta per descrivere, è tratto dalle parole con cui Anchise illustra ad Enea la prematura morte dell'eroe Marcello. Con l'allusione a tale frangente, il segmento (per cui cf. anche *Alceste* 95) alimenta il senso dell'imminente rovina e conferisce alle parole del Nunzio un tono solenne. Il Burman, seguito anche dal Baehrens, propose di integrare *metri causa* un *at* dopo *munera*; tuttavia l'intervento, oltre ad essere immetodico poichè, contrariamente all'*usus* di Osidio, introduce del materiale non presente in nessuna delle due fonti, non è necessario: si tratta infatti di un semplice caso di iato, come il nostro centonatore ammette anche in altri casi raccolti *infra* in *Appendice 2.A*. Oltre ad essere piuttosto diffuso nella *Medea*, lo iato è un fenomeno molto presente in generale in tutti i testi di natura centonaria, dove è una chiara conseguenza dell'operazione di assemblaggio dei versi (cf. Lam.³, p. 178 ss. e Tulli 1986).

v. 413 *sed si tantus amor menti, | si tanta cupido est*

“ma se in cuore hai tanto desiderio, tanta brama”. *Aen.* 2, 10 *sed si tantus amor [casus cognoscere nostros]* + *Aen.* 6, 133 [*quod*] *si tantus amor menti, si tanta cupido est*. Le due fonti si differenziano solo per la parola incipitaria, il che garantisce una buona coesione tra i segmenti. Particolarmente legato da analogia situazionale con il nostro testo è il primo emistichio, in cui Enea, cui Didone ha appena chiesto di narrare le vicende di Troia, premette che si tratterà di una storia piena di atrocità. La formula per così dire attenuativa introdotta dal *si* è molto pertinente entro le parole del Nunzio che, analogamente, interrogato da Giasone riguardo all'accaduto, premette che si tratterà di una narrazione di fatti atroci, e tuttavia si dice disposto a dare ad essa avvio se tale è il desiderio del suo interlocutore. Le atrocità rammentate da Enea sollecitate nella memoria del lettore attraverso l'allusione a tale passo alimentano l'atmosfera di sinistri presagi creata dalle parole del Nunzio, resa sempre più fitta all'aggiungersi di ogni verso. Al tono tetro contribuisce anche il secondo segmento, in cui la Sibilla prefigura ad Enea le difficoltà che incontrerà nel suo viaggio agli Inferi. In generale questo centonatore si mostra particolarmente attento a scegliere emistichi che siano appropriati al nuovo contesto non solo dal punto di vista letterale e situazionale, ma anche nel registro e nell'atmosfera, il che rende ancor più raffinato ed interessante il legame intertestuale che si viene a creare tra modello e centone. Osidio crea infatti un testo che se da un lato è perfettamente autonomo da un punto di vista sintattico e letterario, dall'altro si arricchisce di significato e di interessanti richiami se letto parallelamente al proprio modello.

v. 414 *expediam dictis et te tua fata docebo*

“parlerò e ti rivelerò il tuo destino”. *Aen.* 6, 759 *expediam dictis et te tua fata docebo*. Il verso è tratto da una fonte non distante dalla seconda del v. 412: si tratta ancora dell'incontro tra Enea ed Anchise, in cui il padre illustra al figlio il futuro glorioso di Roma. Esso inoltre si congiunge bene al v. 413 poichè i due versi presentano una situazione assai simile: in entrambi i casi chi parla (Didone/Sibilla nel primo v., Anchise nel secondo) sta pronunciando delle parole introduttive di un lungo racconto che sta per fare. Lo stesso vale anche per la battuta del Nunzio centonario, che dunque viene costruita sulla base del criterio dell'analogia situazionale con i contesti d'origine. A trasferirsi dal modello al centone sono anche il senso di attesa e di *suspence* creato da queste formule di carattere introduttivo. Per il segmento *expediam dictis* si veda anche *De alea* 2, 60.

v. 415 conspectu in medio, | cum dona imponeret aris

“mentre [Creusa] davanti a tutti deponeva offerte sugli altari”. *Aen.* 12, 213 *conspectu in medio [procerum. tum rite sacratas]* + *Aen.* 4, 453 *[uidit, turicremis] cum dona imponeret aris*. Dopo alcuni versi di carattere introduttivo, aventi la funzione di alimentare il senso di attesa, ha qui inizio la narrazione vera e propria della morte di Creusa causata dai doni di Medea. Entrambi i segmenti componenti questo verso, come anche molti altri dei versi che seguono, sono tratti da contesti accomunati dalla sfera sacrale: nel primo caso si tratta del frangente molto solenne in cui Enea e Latino stringono un reciproco patto di pace, suggellato da preghiere e da offerte agli dei; nel secondo si tratta invece dei riti svolti da Didone prima di togliersi la vita. Quest’ultimo segmento, che nel modello è seguito da una serie di presagi negativi già molto sfruttati nella *Medea* (cf. p. es. vv. 124 e 125 del secondo Coro), getta una luce sinistra su questi atti di Creusa e prefigura l’imminente tragedia. L’anticipazione di un futuro evento luttuoso attraverso l’allusione ad un determinato contesto virgiliano che sfocia in un esito tragico è uno degli aspetti più tipici dell’arte di Osidio.

v. 416 (ah, virgo infelix!) | oculos deiecta decoros

“(ah, sventurata fanciulla), coi begli occhi abbassati”. Il primo segmento è presente a pochi versi di distanza sia in *Ecl.* 6, 47 *ah, virgo infelix, [quae te dementia cepit?]* sia in *Ecl.* 6, 52 *ah, virgo infelix, [tu nunc in montibus erras]*. In questo caso è poco rilevante quale fosse in particolare tra le due la fonte che Osidio avesse in mente, poichè entrambe si riferiscono al medesimo personaggio e fanno parte dello stesso contesto: Sileno sta rammentando con il proprio canto Pasifae, definita *infelix* per essere stata sopraffatta dall’insana passione per il toro. La scelta di questo mito si aggiunge agli elementi che contribuiscono a creare un’atmosfera sinistra attorno a ciò che il Nunzio sta per raccontare. Il secondo segmento si allinea invece a quelli di contesto sacrale (per cui cf. v. 416): si tratta infatti di Lavinia, che con un corteo di donne accompagna Amata al tempio di Pallade per rivolgere preghiere alla dea. Entrambi gli emistichi ricorrono anche in *Hippod.*: il primo al v. 33, in cui ad essere definita *virgo infelix* è Ippodamia (cf. Paolucci 2006 *ad loc.* per lo slittamento semantico dell’agg.), e il secondo al v. 68, in cui viene descritto il pudore insorto in Ippodamia nei confronti della passione per Pelope che si sta facendo strada in lei.

v. 417 undique conveniunt | per limina laeta frequentes

“da ogni parte accorrono numerosi attraverso le soglie festanti”. Il primo segmento è presente sia in *Aen.* 5, 293 *undique conveniunt [Teucris mixtique Sicani]* sia in *Aen.* 9, 720 *undique conveniunt, [quoniam data copia pugnae]*. Nel primo caso si tratta dei Troiani che,

nel contesto dei giochi funebri in onore di Anchise, accorrono per partecipare alla gara di corsa, mentre nel secondo si tratta dei Rutuli che, spronati da Marte, accorrono per lanciarsi nella battaglia. Il secondo segmento proviene invece da *Aen.* 1, 707 [*nec non et Tyrii*] *per limina laeta frequentes*, che non a caso prosegue al verso successivo con il verbo *convenere*: lo studio dell'*usus* di Osidio rivela infatti che la presenza di parole uguali o simili è un fenomeno da cui spesso scaturisce l'idea dell'associazione di due determinati emistichi. Il soggetto virgiliano sono i Tirii, che appunto "accorrono" numerosi al banchetto organizzato da Didone per accogliere i Troiani nella reggia. *Tota*, banalizzante rispetto a *laeta* che crea invece una suggestiva opposizione tra l'atmosfera festosa e l'imminente rovina, potrebbe essere il risultato dell'errore meccanico di un copista.

v. 418 *matres atque viri* | *cumulantque altaria donis*

"[da ogni parte accorrono] donne e uomini e colmano gli altari di doni". Il primo segmento è tratto dal v. *matres atque uiri* [*defunctaque corpora uita*] che ricorre sia in *Geo.* 4, 475 sia in *Aen.* 6, 306; in entrambi i casi si tratta di anime di defunti che accorrono e si radunano attorno ad Orfeo nel primo caso, e a Creonte nel secondo. Osidio si mantiene dunque coerente nella scelta di contesti che aggiungano un contributo all'atmosfera sinistra che incombe sui gesti di Creusa, e che creino contrasto con il clima festante vissuto a palazzo in attesa delle imminenti nozze. Alla medesima funzione assolve anche il secondo emistichio, tratto da *Aen.* 11, 50 [*fors et uota facit*] *cumulatque altaria donis*: la tragica inconsapevolezza di Evandro, che fa sacrifici propiziatori per la sorte del figlio in battaglia senza sapere che questi in realtà è già morto, si trasferisce sulla folla festante che circonda Creusa, ignara quanto lei dell'imminente rovina. Lo stesso segmento è stato già utilizzato nel secondo Coro (v. 116) per ritrarre l'inconsapevolezza di Giasone, ed in tal caso il verbo è al sing., come nel testo virgiliano. Il fatto che qui esso venga invece concordato con il sogg. plur. è segno dell'attenzione che Osidio presta di volta in volta nell'adattare i segmenti al nuovo contesto. Per altre piccole modifiche al modello analoghe a questa cf. *infra* Appendice 4.

v. 419 *religione patrum* | *biforem dat tibia cantum*

"secondo il rito dei padri, la tibia porge il suo duplice canto". L'espressione contenuta nel primo segmento compare sia in *Aen.* 2, 715 *religione patrum* [*multos servata per annos*] sia in *Aen.* 8, 598 *religione patrum* [*late sacer; undique colles*], ed è riferita in entrambi i casi a luoghi di culto: accanto ad un antico cipresso nel primo caso, e in un grande bosco nel secondo. Abbiamo notato come la scelta degli emistichi che sono andati a comporre questa

narrazione del Nunzio sia ricaduta principalmente su due grandi gruppi di contesti: quello definibile in generale come “area sacrale”, e quello comprendente presagi sinistri. Il primo emistichio di questo verso conferma dunque tale criterio di scelta e rientra a tutti gli effetti nella prima delle due aree individuate. Il secondo segmento è più vicino invece alla seconda: esso proviene infatti da *Aen.* 9, 618 [*Dindyma, ubi adsuetis*] *biforem dat tibia cantum*, ovvero dal discorso ricco di insulti che Numano rivolge ai Troiani, e subito dopo il quale egli viene ucciso da Ascanio.

v. 420 cum subito dictuque oritur mirabile monstrum

“quando all’improvviso appare un prodigio incredibile a dirsi”. Il verso ha un’unica fonte (cf. *supra comm. ad v.* 1): *Aen.* 2, 680 *cum subitum dictuque oritur mirabile monstrum*. Il contesto è uno dei più cari al nostro centonatore, che continua a sfruttarlo anche al v. 421: il *monstrum* di cui si parla è la lingua di fuoco che si leva sul capo di Iulo, in seguito alla quale Anchise accetta di lasciare Troia insieme ad Enea. Tale immagine, che nel modello costituiva un prodigio positivo, è utile al centonatore per raffigurare il fuoco che si sprigiona dai doni di Medea e che causa la morte di Creusa. Contesto virgiliano e centonario sono legati dunque in questo punto da analogia situazionale, per differenziarsi poi nelle conseguenze cui il *monstrum* conduce.

v. 421 ecce levis summo | descendere corpore pestis

“ed ecco che l’agile flagello [inizia a] scendere dalla sommità del corpo”. *Aen.* 2, 682 *ecce levis summo* [*de uertice uisus Iuli*] + *Aen.* 5, 683 [*est uapor, et toto*] *descendit corpore pestis*. Alla base della scelta di questi due segmenti si riconosce il criterio molto sfruttato da Osidio dell’analogia situazionale: in entrambi i casi infatti si tratta della descrizione dello sprigionarsi di un fuoco, che fornisce al centonatore il materiale verbale adatto per costruire la scena della morte di Creusa. Nel primo segmento si tratta ancora della fiamma che si sprigiona sul capo di Iulo (cf. anche v. 420), mentre nel secondo dell’incendio delle navi troiane. Si noti come la frase centonaria superi la divisione originaria tra i due emistichi: *summo*, che era concordato con *de vertice*, non entrato a fare parte del centone, viene a legarsi a *corpore* del secondo frammento e dà l’idea del movimento della fiamma che si sprigiona sul capo di Creusa (dove la fanciulla ha posto infatti la corona donata da Medea: cf. v. 423) per poi scendere su tutto il corpo. La piccola modifica di *descendit* in *descendere* (per cui cf. *infra Appendice 4*) è dovuta alla presenza di *incipit* al v. successivo, a sua volta indispensabile per dare un verbo reggente a *spargere*. Si noti che *corpus*, che in Virgilio designava la nave, nel centone passa ad indicare il corpo di Creusa.

v. 422 incipit | ac totis Vulcanum spargere tectis

“inizia [a scendere] e a spargere il fuoco per tutto il palazzo”. La prima parte del verso è uno dei rari casi nella *Medea* in cui il primo segmento è costituito da una sola parola non in *enjambement* con il v. precedente (cf. *infra* Appendice 14 per la casistica completa). La forma *incipit* in tale posizione esametrica ha più possibili fonti in Virgilio: cf. *Aen.* 1, 721 *incipit [et uiuo temptat praeuertere amore]*; *Aen.* 2, 269 *incipit [et dono diuum gratissima serpit]*; *Aen.* 4, 76 *incipit [effari mediaque in uoce resistit]*; *Aen.* 4, 161 *incipit, [insequitur commixta grandine nimbus]*; *Aen.* 6, 103 *incipit [Aeneas heros: non ulla laborum]*; *Aen.* 8, 373 *incipit [et dictis diuinum adspirat amorem]*; *Aen.* 11, 705 *incipit [haec: quid tam egregium si femina forti]*. Tra queste si distinguono leggermente le tre in cui a *incipit* segue *et*, che potrebbe aver fornito al centonatore un aggancio con l’*ac* incipitario del secondo segmento. Questo deriva invece da *Aen.* 7, 77 *[inuolui] ac totis Vulcanum spargere tectis*, che si aggiunge alle fonti accomunate dall’immagine di un fuoco che divampa (cf. *supra* *comm. ad v.* 421); in questo caso l’analogia situazionale tra modello e centone è ancor più stretta: ad essere avvolta dal fuoco è infatti Lavinia, che in quanto giovane fanciulla figlia del re è perfettamente sovrapponibile a Creusa, di cui costituisce uno dei personaggi-guida (cf. anche v. 423).

v. 423 regalisque accensa comas, accensa coronam

“accese le regali chiome, accesa la corona”. *Aen.* 7, 75 *regalisque accensa comas, accensa coronam*. Ritorna con questo verso il personaggio-guida Lavinia, per cui cf. *supra* *comm. ad v.* 422. L’episodio individuato dal centonatore gli offre non solo un buon aggancio situazionale, ma anche la presenza del termine *corona* che nel nuovo contesto diventa un riferimento preciso ad uno dei doni di Medea da cui si sprigiona il fuoco (cf. v. 364).

v. 424 membra sequebantur, | artus sacer ignis edebat

“dopo venivano le membra, (e) il fuoco sacro divorava gli arti”. *Geo.* 3, 565 *membra sequebatur, [nec longo deinde moranti]* + *Geo.* 3, 566 *[tempore contactos] artus sacer ignis edebat*. Al fuoco che si leva rispettivamente sul capo di Iulo (v. 421), sulle navi troiane (v. 421) e su Lavinia (vv. 422, 423) Osidio affianca ora un’ulteriore tipologia di “incendio”, alquanto differente da quelle precedenti: i due segmenti componenti questo verso sono tratti infatti dalla sezione finale della peste del Norico, dove *ignis* indica il fuoco sacro della malattia che giunge ad infettare anche gli uomini. Si noti una finezza compositiva messa in atto dal centonatore in questi versi descrittivi la fiamma che si sprigiona dai doni di Medea: non solo egli attinge a contesti di natura differente tra di loro, seppur accomunati

dall'immagine del fuoco, ma sceglie di volta in volta dei sostantivi diversi per designare la fiamma, il che crea una certa *variatio* (v. 421 *levis pestis*; 422 *Vulcanum*; 423 *accensa*; 424 *sacer ignis*). Si noti infine come nel passaggio dal modello al centone il verbo *sequebantur* (in Virgilio singolare) da transitivo diventi intransitivo. Per modifiche a Virgilio cf. *infra Appendice 4*; per mutamenti semantici cf. *Appendice 6*.

v. 425 diffugiunt comites, | et quae sibi quisque timebat

“i compagni si dispersero e ognuno temeva per sè tali cose (tale sorte?)”. *Aen.* 4, 123 *diffugient comites [et nocte tegentur opaca]* + *Aen.* 2, 130 *[adsensere omnes] et, quae sibi quisque timebat*. Nel primo segmento v'è una delle piccole modifiche cui il centonatore indulge per adattare la fonte al proprio testo (cf. *infra Appendice 4*), ovvero da *diffugient* a *diffugiunt*; infatti il futuro, adatto alle parole di Giunone che sta descrivendo a Venere il piano per l'innamoramento di Enea e di Didone che deve ancora realizzarsi, non può trovare luogo nel discorso del Nunzio. I *comites*, che nella fonte erano i compagni di Didone e di Enea nella battuta di caccia, nel centone si identificano con *matres et viri* del v. 418. Il secondo segmento è tratto invece da un contesto più volte sfruttato da Osidio, ovvero dal discorso di Sinone, che qui trasportato perde la sua sfumatura di discorso ingannevole. Con il passaggio dal modello al centone il *quae*, che era strettamente legato al verso virgiliano successivo (*quae sibi quisque timebat / unius in miseri exitium conuersa tulere*) e che si riferiva al timore che ognuno aveva di essere scelto per essere sacrificato, rimane un po' sospeso; si potrebbe pensare che *quae*, traducibile con “tali cose”, “tale sorte”, si riferisca al fatto di essere colti dal fuoco, motivo per cui appunto i *comites* stanno fuggendo. Il senso resta tuttavia opaco e poco soddisfacente, e nel complesso il periodare meno scorrevole rispetto al periodare tipico della *Medea*. Una possibile soluzione potrebbe essere la correzione di *quae* in *quia* proposta da Canal, con *quae* entrato a testo per mezzo della solita mano virgilianizzante.

v. 426 tecta metu petiere | et sicubi concava furtim

“per la paura cercarono un rifugio e quando [si recarono] furtivamente in concave [grotte]”. *Aen.* 4, 164 *tecta metu petiere; [ruunt de montibus amnes]* + *Aen.* 5, 677 *[diffugiunt siluasque] et sicubi concaua furtim*. I due segmenti che compongono questo verso sono tratti da contesti ricchi di agganci contenutistici e tecnici per il centonatore. Si noti innanzitutto la presenza di una rete di parole in comune con i versi circostanti: cf. *comites* in 4, 162 e *diffugiunt* della parte inutilizzata di 5, 677, da confrontare con *comites* e con *diffugiunt* di Hos. Get. 425. Inoltre, 5, 677 prosegue al v. successivo con *saxa petunt*, da

confrontare con *petiere* del nostro v. Quanto poi ai contesti, nel primo caso si tratta ancora dell'episodio della battuta di caccia in cui Enea e Didone si innamorano, già sfruttato al v. 425, mentre nel secondo ritorna ancora una volta l'episodio dell'incendio delle navi ad opera delle donne troiane, già citato da Osidio al v. 421. Qui in particolare a cercare rifugio sono le donne stesse che, una volta svanito l'effetto della follia infusa in loro da Giunone, si vergognano per il loro gesto. Un velo di vergogna si trasmette dunque anche sulla fuga dei *comites*, che abbandonano Creusa per cercare un riparo.

v. 427 saxa petunt, | furit immissis | Vulcanus habenis

“[quando] si recarono in [concave] grotte, il fuoco infuriò senza freni”. *Aen.* 5, 678 *saxa petunt*; [*piget incepti lucisque, suosque*] + *Aen.* 5, 662 [*coniciunt.*] *furit immissis Vulcanus habenis*. Il primo segmento è il prosiegua in *enjambement* compositivo del v. 426: cf. *ad loc.* Al medesimo contesto appartiene anche il secondo emistichio, in cui *Vulcanus* si riferisce ancora una volta all'incendio appiccato dalle donne troiane alle navi, che costituisce uno dei contesti-guida della scena della morte di Creusa.

v. 428 nec vires heroum infusaque flumina prosunt

“non giovano nè le forze degli uomini nè i fiumi d'acqua versati”. *Aen.* 5, 684 *nec vires heroum infusaque flumina prosunt*. Il contesto è ancora quello dell'incendio delle navi troiane, del quale viene qui sottolineata l'implacabilità. Il Salmasiano tramanda la lezione *erbarum* in luogo del virgiliano *heroum*; per il termine non è tuttavia possibile trovare una spiegazione soddisfacente entro questo contesto: ammesso che esso possa costituire un riferimento alle erbe magiche utilizzate da Medea, innanzitutto è assai difficile pensare che delle erbe possano placare un incendio, ma soprattutto è fuori luogo l'idea che le arti di Medea entrino in gioco per cercare di estinguere il fuoco, quando invece la maga ne è chiaramente la provocatrice. Si tratterà dunque più plausibilmente di una svista del copista di S, che spesso abbiamo già colto in errore, il quale pensando a Medea può aver distrattamente pensato prima a *erbarum* che a *heroum*, forse tratto in inganno anche da *artes* del verso successivo. A una svista del copista pensa anche Lam.¹, p. 262.

v. 429 quaesitaeque nocent artes, | miserabile | dictu!

“i rimedi ricercati recano danno, pietoso a dirsi”. *Geo.* 3, 549 *quaesitaeque nocent artes*; [*cessere magistri*] + *Aen.* 1, 111 [*in breuia et Syrtis urget*] *miserabile [uisu]* + *Geo.* 2, 30 [*quin et caucidibus sectis mirabile*] *dictu*. Osidio, che solitamente costruisce il proprio verso

centonario con due soli segmenti virgiliani (le rare eccezioni sono raccolte *infra* in *Appendice 10*), sembra qui comporre un verso tripartito; confrontando la seconda e la terza fonte si nota tuttavia una certa somiglianza tra le due parti finali: *miserabile visu* (per cui cf. anche *Alceste* 102) e *mirabile dictu* potrebbero dunque essere stati contaminati e aver dato luogo a *miserabile dictu* per un errore di memoria risalente al centonatore o ad un copista. Tra i due contesti, più calzante con il frangente della *Medea* è quello di *Aen.* 1, 111, in cui viene descritto un momento tragico per i Troiani: durante la tempesta scatenata da Giunone, Euro spinge alcune delle navi sulle secche. Nel secondo, invece, *mirabile dictu* si riferisce al fatto che alcune radici d'olivo nascono persino da ceppi tagliati e aridi. Per quanto riguarda infine *Geo.* 3, 549, Osidio recupera ancora una volta la sezione sulla peste del Norico (cf. v. 424), e in particolare la descrizione dell'abbattersi del morbo anche tra gli uomini. Le *artes* sono nel modello così come nel nuovo contesto alcuni rimedi adottati senza successo, nel primo caso per tamponare la pestilenza, e nel secondo per arginare la diffusione dell'incendio.

v. 430 illa autem | scopulos | aditumque per avia quaerit

“E quella (*scil.* Medea) va alla ricerca delle rocce e di un passaggio attraverso luoghi impervi”. A distanza di un solo verso (cf. infatti v. 429) troviamo un altro dei rari casi di versi “tripartiti”, ovvero eccezionalmente composti da tre segmenti virgiliani (cf. *infra* *Appendice 10* per la casistica completa). Le tre fonti associabili al verso così come tradito da **S** (ovvero *illa autem per populos aditumque per avia quaerit*) sono le seguenti: *Aen.* 7, 561 *illa autem [attollit stridentis anguibus alas]* + *Aen.* 6, 588 *per [Graium] populos [mediaeque per Elidis urbem]* + *Aen.* 9, 58 *[lustrat equo muros aditumque] per avia quaerit* (cf. anche *De alea* 93). La prima parte deriva da uno dei contesti più sfruttati in questo centone: con Medea torna infatti anche il personaggio-guida Alletto, che qui è colta nell'atto dello spiegare le ali per tornare negli Inferi. Nel secondo segmento si tratta invece di Salmoneo, che si trova negli Inferi per aver osato sveltare su un carro imitando le fiamme di Giove e chiedendo per sé onori divini; il contesto potrebbe aver suscitato l'attenzione del centonatore per l'immagine dello sfrecciare su un carro con fare ardimentoso, che si adatta all'immagine di Medea di questi versi. L'ultimo segmento invece ha come soggetto Turno, che esamina il muro dietro a cui i Troiani si sono barricati per trovare un eventuale varco indifeso.

Il verso, oltre a presentare la suddetta anomalia di tecnica centonaria, è problematico anche sotto l'aspetto metrico e contenutistico; infatti, da un lato la mancata elisione di *autem* di fronte a *per*, che viene a sostituire il virgiliano *attollit*, è causa di un'ipermetria in sutura (cf. *infra* *Appendice 2* per altri casi analoghi), e dall'altro l'accostamento di *per populos* e di *per avia* risulta piuttosto arduo: se *per populos* fa pensare che Medea sia presente tra la folla

in fuga, *per avia* invece fa pensare a luoghi scoscesi. Infine, non del tutto lineare risulta in questo punto anche la sintassi, dal momento che il *que* enclitico si trova in una posizione poco pertinente all'interno della frase. L'accumularsi di tutte queste difficoltà sotto aspetti differenti induce a pensare che a monte del testo pervenutoci nel Salmasiano ci possa essere una corruzione. I tentativi di correzione da parte degli studiosi sono stati vari, e si possono radunare in due gruppi: nel primo si registrano le proposte del Burman (*illa ut per populos* ecc.) e del Canal (*illa et per populos* ecc.), che tentano di sostituire *autem* con un monosillabo. Tuttavia queste proposte non possono essere condivisibili poichè, oltre a non risolvere il problema di carattere semantico e sintattico, presuppongono l'aggiunta di materiale estraneo alle fonti del verso, il che si pone in contrasto con l'*usus* del centonatore. Il secondo gruppo ha come "capostipite" l'idea dello Hightius, secondo cui *populos* sarebbe la corruzione di *scopulos*, derivato da *Geo. 3, 276 saxa per et scopulos et depressas convallis*, riferito alle cavalle che, dopo essere state ingravidate dal vento, si disperdono fra le rocce. La sua proposta (*illa per et scopulos aditumque per avia quaerit*) non risolve il problema dell'ardua posizione del *que* enclitico, ma ha il pregio di proporre una soluzione plausibile per *populos*, che sarebbe dunque entrato a testo come corruzione di *scopulos*, molto più conciliabile con *avia*. Partendo da questa idea, il Riese propose l'intera sostituzione della prima parte del verso centonario con l'*incipit* di *Geo. 3, 276: saxa per et scopulos aditumque per avia quaerit*. Tale testo, tuttavia, oltre a lasciare ancora irrisolto il problema della posizione del *que*, crea anche quello della mancanza del soggetto, che invece mi sembra importante mantenere seppure nella generica forma *illa* poichè il passaggio dai *comites* e dalle *artēs* da questi escogitate a Medea è già piuttosto brusco. Credo quindi che tra le idee formulate finora quella più condivisibile sia quella di Schenkl: *illa autem scopulos aditumque per avia quaerit*. Con questo testo infatti non solo si risolve l'ipermetria conservando anche il soggetto della frase, ma si riesce a dare una buona collocazione anche al *que*: esso separa *scopulos* e *aditum*, che si pongono sullo stesso piano come oggetti diretti di *quaerit*. Il passaggio da *scopulos* a *per populos* è facilmente spiegabile, considerando anche che il copista può essere stato tratto in inganno dal fatto che nei versi precedenti si stava parlando della folla che attorniava Creusa, che può averlo indotto a pensare a *populos* prima che a *scopulos*. Le uniche difficoltà che persistono sono quella di un verso tripartito, confrontabile tuttavia con i casi di *Appendice 10*, e quello del brusco passaggio ad un nuovo soggetto, che tuttavia è inevitabile poichè è chiaro che da questo verso in poi il racconto del Nunzio si sposta sulle azioni di Medea.

v. 431 arte nova speculata locum | paribusque revinxit

“avendo esaminato il luogo con straordinaria astuzia, e cinge [il carro] con uguali [spire]”. *Aen.* 7, 477 *arte noua, speculata locum, [quo litore pulcher]* + *Aen.* 12, 847 [*uno eodemque tulit partu*] *paribusque reuinxit*. I due segmenti che concorrono alla formazione di questo verso confermano l'intento del centonatore di tornare al personaggio-guida Alletto (cf. anche v. 430, primo segmento) per ritrarre l'aspetto “nero” di Medea, lungi dall'essere in questi versi l'eroina abbandonata delle scene precedenti. Nel primo emistichio, Alletto ispeziona il luogo dove Iulo è solito dare la caccia alle fiere, al fine di infondere nei cani del fanciullo una foga improvvisa che li porterà a uccidere il cervo di Silvia, fatto che a sua volta scatenerà l'ira dei Rutuli contro i Troiani. Il secondo segmento, che prosegue in *enjambement* compositivo anche al verso successivo, tratta della nascita delle Furie dalla Notte, la quale le fornì di spire di serpenti e di ali. Mentre *speculata* prosegue l'immagine di Medea che esamina il luogo, iniziata al verso precedente con l'espressione *scopulos aditumque per avia quaerit*, la seconda parte del verso si collega invece con il pensiero successivo. Il verbo *revinxit*, seppure con una lunga pausa creata dall'inserzione dei segmenti *ventosasque addidit alas* ed *ense levis nudo* che rendono il periodare piuttosto arduo, trova il suo oggetto in *currus* del v. 433. In generale i vv. 430-34 sono di non facile interpretazione, sia per il brusco cambio di soggetto sia per l'accostamento dei segmenti, che in questo caso dà origine ad un andamento piuttosto desultorio. Nonostante questi versi non siano tra i migliori composti da Osidio quanto a limpidezza, è chiaro tuttavia che l'immagine è quella di Medea che prepara il carro alato da cui pronuncerà la battuta finale rivolta a Giasone.

v. 432 serpentum spiris ventosasque addidit alas

“[cinge il carro con uguali] spire di serpenti e aggiunge ali rapide come il vento”. *Aen.* 12, 848 *serpentum spiris uentosasque addidit alas*. Il segmento prosegue in *enjambement* compositivo (per cui cf. *supra comm. ad vv.* 4-5) il verso precedente: cf. *ad loc.* per il contesto e per la sintassi.

v. 433 ense levis nudo, | perfusus sanguine currus

“agile con la nuda spada [cinse: cf. v. 431] il carro bagnato di sangue”. *Aen.* 9, 548 *ense levis nudo [parmaque inglorius alba]* + *Aen.* 11, 88 [*ducunt et Rutulo*] *perfusus sanguine currus*. Entrambi i segmenti sono tratti da contesti altamente patetici, la cui carica emotiva si trasferisce sul nuovo contesto creando il senso di un'imminente tragedia che si aggiunge alla

recente morte di Creusa; infatti tra non molto Giasone verrà a sapere che al suo dolore per la morte della promessa sposa si aggiunge anche quello della morte dei figli. In entrambi gli emistichi l'argomento è quello della morte di un giovane: nel primo caso del troiano Elenore (già ricordato al v. 287 del nostro centone), che si scaglia contro la schiera di Rutuli dai quali è circondato, mentre nel secondo di Pallante; quest'ultimo è già stato ucciso, e i carri che vengono citati sono infatti quelli che vengono condotti nel corteo funebre, il che getta un'ulteriore luce sinistra sul carro preparato da Medea. Il sangue che bagna il carro, che nel modello è il sangue del nemico rutulo, nel nuovo contesto potrebbe essere un riferimento a quello dei figli.

v. 434 quo sequar? Aut | quid iam misero mihi denique restat?

“dove andrò? O ormai che cosa rimane infine a me infelice?”. *Aen.* 9, 490 *quo sequar? aut [quae nunc artus auulsaque membra] + Aen.* 2, 70 *[accipere?] aut quid iam misero mihi denique restat.* L'inversione di *misero mihi* che troviamo in **S**, inaccettabile metricamente, è imputabile ad un errore di carattere meccanico. Come si capisce dal v. 437 e dalle successive parole di Medea, Giasone si dispera qui per aver saputo dal Nunzio della tragedia di Creusa, ma non è ancora venuto a conoscenza della morte dei figli. Il primo segmento è tratto da uno dei contesti più patetici dell'*Eneide*, perfettamente adatto a questo frangente: si tratta infatti della madre di Eurialo, e in particolare della sua reazione disperata alla notizia della morte del figlio. Queste parole non solo si adattano al caso di Giasone poichè egli, allo stesso modo della madre di Eurialo, ha appena ricevuto la notizia della tragedia, ma creano anche una situazione che potremmo definire di ironia tragica: il personaggio centonario esprime infatti il proprio dolore facendo sue le parole di una madre che ha perso il figlio, senza sapere che quella è anche la sua stessa situazione. Quanto al secondo emistichio, esso è tratto ancora una volta dal discorso ingannevole con cui Sinone fa credere ai Troiani di essere fuggito al sacrificio per il quale i suoi compagni l'avevano designato come vittima.

v. 435 me, me, adsum qui feci, | in me omnia tela

“io, io, sono io che ho colpito, contro di me [scagliate] tutte le armi”. *Aen.* 9, 427 *me, me! adsum qui feci, in me [conuertite ferrum] + Aen.* 9, 493 *[figite me, si qua est pietas], in me omnia tela.* Il secondo segmento proviene dal medesimo contesto di *quo sequar? Aut* del v. precedente (cf. *ad loc.*): continua dunque la connessione sotterranea stabilita tra Giasone e la madre di Eurialo. Quest'ultima, ritratta nel tragico momento della perdita del figlio, nel corso del centone era stata sfruttata come personaggio-guida minore per Medea-eroina abbandonata (cf. vv. 24 e 205); il fatto che ora per più volte costituisca invece un modello

per Giasone riflette il capovolgimento dei ruoli, per così dire, di “vittima” e di “carnefice” cui si assiste nel corso dello svolgersi della vicenda. Lo stesso vale anche per il primo segmento (per cui cf. *Hippod.* 155), in cui a parlare è Niso che, vedendo che i nemici si stanno per vendicare su Eurialo per il dardo da lui scagliato di nascosto, esce allo scoperto nel vano tentativo di salvare l’amico. La tragica inefficacia delle parole di Niso si applica perfettamente al caso di Giasone e ne alimenta la pateticità. Il Burman, seguito dal Baehrens, propose di integrare *metri causa* un *nunc* tra *in me* ed *omnia*; tale operazione, che si pone contro l’*usus* di Osidio di non introdurre preferibilmente materiale estraneo alle due fonti del verso, può essere tuttavia evitata ammettendo nel verso due iati. Ciò non è problematico, poichè lo iato, oltre ad essere piuttosto diffuso nella *Medea* (cf. *infra* Appendice 2.A per la casistica completa), è in generale un fenomeno assai tipico della tecnica centonaria: cf. Lam.³, p. 176 e Tulli 1986.

v. 436 conicite, | hanc animam quocumque absumite leto!

“scagliate [le armi], spegnete questa vita con qualsiasi morte!”. *Aen.* 9, 494 *conicite, [o Rutuli, me primam absumite ferro]* + *Aen.* 3, 654 *[uos] animam hanc [potius] quocumque absumite leto*. Il primo segmento è eccezionalmente composto da una sola parola, che tuttavia è legata al verso precedente da *enjambement* compositivo (cf. *infra* Appendice 14). Continua dunque il paragone sotterraneo tra Giasone e la madre di Eurialo, suo personaggio-guida per questi versi (cf. *supra* vv. 434 e 435). Il secondo segmento è tratto invece dalle parole del greco Achemenide che, abbandonato dai compagni nella terra dei Ciclopi, racconta ai Troiani lì sbarcati la propria vicenda e si affida alla loro clemenza. Nel secondo segmento si notino due fenomeni: l’eccezionale omissione di *potius*, parola centrale nel segmento (cf. *infra* Appendice 9 per gli altri rari casi) e l’inversione di *animam hanc*; quest’ultima, a differenza di *mihi misero* che abbiamo da poco incontrato al v. 434, non è una svista, bensì un’astuzia escogitata dal centonatore *metri causa*. Essa si iscrive dunque al gruppo delle lievi modifiche che Osidio apporta alla fonte al fine di creare un verso centonario funzionante (cf. *infra* Appendice 4). Per altri esempi di inversione, cf. vv. 156 e 269.

v. 437 funeris heu tibi causa fui; | dux femina facti!

“ahimè, io fui per te causa di morte; autrice del delitto fu una donna!”. *Aen.* 6, 458 *funeris heu tibi causa fui? [per sidera iuro]* + *Aen.* 1, 364 *[Pygmalionis opes pelago:] dux femina facti*. Il primo segmento (per cui cf. anche *Alceste* 152) è tratto dalle parole che Enea rivolge a Didone negli Inferi; il tono interrogativo che la frase aveva nella fonte viene meno

nel passaggio al nuovo contesto, in cui Giasone non ha alcun dubbio sul fatto di essere stato la causa della morte di Creusa. Il secondo segmento deriva invece dal racconto che Venere fa a Enea della storia di Cartagine e di Didone. La *femina* di cui si parla è Didone stessa, che guidò i propri uomini da Tiro a Cartagine sfuggendo all'efferatezza di Pigmalione. Facendo sue queste parole, Giasone chiaramente si riferisce a Medea; in questo verso tornano dunque i due personaggi-guida principali, ovvero Enea per Giasone e Didone per Medea. Si noti che nel trasferimento dal modello al centone il termine *facti*, che in origine designava l'“impresa” di fuga comprendente l'impossessarsi delle navi e del tesoro dei padri, passa ad indicare il “delitto” di cui Creusa è la vittima (per altri slittamenti semantici cf. *infra* Appendice 6).

v. 438 huc geminas nunc flecte acies | et conde sepulchro

“ora volgi qui i tuoi occhi e componi in un sepolcro”. *Aen.* 6, 788 *huc geminas nunc flecte acies*, [*hanc aspice gentem*] + *Aen.* 6, 152 [*sedibus hunc refer ante suis*] *et conde sepulchro*. Con queste parole Medea coglie Giasone di sorpresa e gli rivela l'ultima tragedia di cui è protagonista; il senso di sorpresa e di sconcerto che questa visione provoca nel personaggio raggiunge anche il lettore mediante l'accostamento del tutto particolare delle due fonti scelte per comporre questo verso: infatti il primo emistichio, che è tratto dal contesto molto solenne e carico di gloria in cui Anchise mostra a Enea i futuri eroi romani, trova la propria chiusa in un segmento di carattere lugubre, che ha come oggetto il corpo insepolto di uno dei compagni di Enea. Il lettore del centone che inizia a leggere questo verso e, riconoscendone la fonte, con la memoria corre all'originaria chiusa del verso virgiliano rimane dunque sconcertato dal forte cambiamento ideato dal centonatore.

v. 439 corpora natorum, | cape dona extrema tuorum

“i corpi dei figli, prendi questi ultimi doni dei tuoi”. *Aen.* 2, 214 *corpora natorum* [*serpens amplexus uterque*] e *Aen.* 6, 22 *corpora natorum*; [*stat ductis sortibus urna*] + *Aen.* 3, 488 [*coniugis Hectoreae*]. *cape dona extrema tuorum*. Il primo segmento ha due possibili fonti, entrambe legate al contesto centonario da analogia situazionale; in tutti e due i casi si tratta infatti di bambini cui viene tolta la vita, ovvero i figli di Laocoonte nel primo passo e i figli che gli Ateniesi erano costretti a sacrificare nel secondo. Con il secondo emistichio continua invece l'effetto sconcertante di cui si diceva a proposito del v. 438 (cf. *ad loc.*): i *dona*, che nella fonte sono le vesti preziose che Andromaca regala ad Enea prima che questi riparta, ora sono invece i cadaveri dei figli che Medea offre a Giasone quale culmine della propria vendetta.

v. 440 et tumulum facite et tumulo super addite carmen

“ed erigete un tumulo ed aggiungetevi questo epitaffio”. Il verso è tratto per intero da *Ecl.* 5, 42 *et tumulum facite et tumulo superaddite carmen*. Anche in questo caso prevale il criterio dell’analogia situazionale quale *trait d’union* tra fonte e contesto centonario: nel passo delle *Ecloghe* si tratta infatti del canto funebre di Mopso per la morte di Dafni, già sfruttato al v. 330. Nel modello come nel nuovo contesto, a questo verso viene fatta saguire l’epigrafe che chi parla immagina che venga scritta sul *tumulus*.

vv. 441, 442 saevus amor docuit natorum sanguine matrem / commaculare manus, l et luctu[m] miscere hymenaeos

“il crudele amore insegnò alla madre / a macchiarsi le mani del sangue dei figli, e a mescolare lutto a nozze”. v. 441 = *Ecl.* 8, 47 *saevus amor docuit natorum sanguine matrem*; v. 442 = *Ecl.* 8, 48 *commaculare manus: [crudelis tu quoque, mater!] + Aen.* 12, 805 *[deformare domum] et luctu miscere hymenaeos*. Questi sono i due versi che compongono l’epitaffio che Medea invita a scrivere sulla tomba dei figli; il v. 441 e la prima parte del v. 442, legati da *enjambement* compositivo, sono tratti da una fonte che attiva una fitta rete di richiami tra modello e centone: i due versi scelti appartengono infatti al passo dell’ottava ecloga che parla proprio di Medea (per cui cf. *supra comm. ad v.* 93) e che Osidio, conscio di ciò, non manca di sfruttare a più riprese (cf. infatti anche vv. 400 e 401). Particolarmente adattabile al contesto della *Medea* e per questo anch’esso già utilizzato una volta (v. 401) è anche l’ultimo segmento, tratto dalle parole con cui Giove intima a Giunone di desistere dal tentativo estremo di prestare soccorso ai Rutuli. Dalla combinazione dei due emistichi componenti il v. 442 nasce un verso ipermetro in sutura, che si aggiunge ai casi raccolti *infra* in *Appendice 2*.

v. 443 te super aetherias errare licentius auras?

“tu errare con eccessiva licenza nell’aria celeste?”. *Aen.* 7, 557 *te super aetherias errare licentius auras*. Il rubricatore della *Medea* segna con l’indicazione “IAS.” il passaggio alla battuta successiva solo al v. 444, e intende dunque questo verso come ancora appartenente alla precedente battuta di Medea. Il senso logico del passo tuttavia si oppone a questa distribuzione delle rubriche: *te errare per auras*, che da un punto di vista grammaticale potrebbe pure dipendere da *docuit* del v. 441, sotto il profilo logico è infatti inconciliabile con la struttura dei vv. 441-42, costituiti dall’epigrafe immaginata da Medea, in cui l’eroina parla di se stessa in terza persona. Il verso non può nemmeno essere eventualmente inteso come esterno all’epigrafe poichè il concetto di *errare per auras* non può che essere applicato

a Medea stessa, che parla dal *currus* alato, e che difficilmente in questi versi potrebbe riferirsi a se stessa in seconda persona. Si tratta dunque dell'ennesimo caso di svista da parte del disattento rubricatore della *Medea* (per cui cf. in generale Lam.⁵). In realtà dunque dobbiamo pensare che la battuta di Giasone inizi già a partire da questo verso. Il tipo di costruito si mostra tra l'altro particolarmente calzante alle sue parole per questo frangente: privato del verbo reggente *velit* che si trovava nel verso successivo del modello (cf. per intero i vv. 557 e 558: *te super aetherias errare licentius auras / haud pater ille uelit, summi regnator Olympi*), *te errare* diventa infatti un infinito emozionale, assai tipico dei frangenti carichi di *pathos* come quello presente, in cui Giasone ha appena saputo che, oltre a Creusa, ha perso anche entrambi i figli. A dimostrare l'intento di Osidio di creare questo tipo di costruito è anche la continuazione al v. successivo con *crudelis mater*: le esclamazioni sono infatti uno degli elementi più caratterizzanti dell'infinito emozionale. Per un approfondimento e per una dettagliata bibliografia sull'infinito emozionale cf. *supra comm. ad vv. 20-21*, dove dietro ad una corruttela testuale è riconoscibile un'altra occorrenza di tale costruito in questo centone. Il presente passo si pone dunque come un ulteriore elemento a favore della correzione di *peteret* in *petere* al v. 21. La maggioranza degli editori, dando credito alla distribuzione delle battute lasciataci dal rubricatore, si è vista costretta ad intervenire sul testo: il Burman corresse *te* in *me*, sulla scorta di Sen. *Med.* 1025-27 (*MED.*): *recipe iam natos, parens; / ego inter auras aliti curru vehar. / (IAS.): Per alta vade spatia sublimi aetheris, / testare nullos esse, qua veheris, deos*. Il Riese pensò invece ad un *et*, che è stato accolto anche dal Baehrens, e più di recente da Salanitro. Anche Lamacchia, in uno dei suoi articoli (Lam.¹, p. 264), propende per *et*, giustificando questo come “un divertito gioco di metatesi da parte di Osidio (*te-et*)”, iscrivibile tra “piccoli cambiamenti del testo propri dell'*usus* di Osidio”, e vedendo il tradito *te* come il risultato del processo di virgilianizzazione cui la *Medea* è stata sottoposta. Successivamente, nell'edizione, preferisce invece trasporre la rubrica dal v. 444 al v. 443 e lasciare *te*, e tuttavia non aggiunge precisazioni riguardo al costruito che si viene a creare.

Considerate da un lato la generale disattenzione del rubricatore della *Medea* e dall'altro la tendenza di Osidio a evitare preferibilmente le correzioni al testo virgiliano quando c'è la possibilità di individuare un'altra via, credo che la trasposizione della rubrica al v. precedente sia un intervento molto meno invasivo rispetto alla correzione. La presenza dell'infinito esclamativo che in tal modo si verrebbe a creare, così calzante entro il contesto ed il registro di questo passo, costituisce un ulteriore elemento a favore del testo tradito. Dietro a quest'ultimo è possibile inoltre riconoscere uno dei tratti più tipici della tecnica centonaria di Osidio, ovvero la risegmentazione (cf. *infra Appendice 5*), che è uno degli esempi più lampanti del tentativo di Osidio di cercare nuovi possibili significati nel testo virgiliano prima ancora di ricorrere alla sua modifica; come si diceva, *te errare*, che in

origine era parte di un'infinitiva oggettiva, viene infatti reinterpretato come un costrutto indipendente che, inserito in questo punto della vicenda, dà prova della sensibilità del centonatore per il mutare del registro con il mutare della situazione. Oltre a ciò, per concludere, un ultimo elemento a favore del testo tradito è portato dal contesto da cui il verso è stato ricavato: si tratta infatti delle parole con cui Giunone si rivolge ad Alletto per intimarle, una volta ultimato il compito da lei affidato, di ritornare negli Inferi poichè Giove “certo non vorrebbe che *lei* vagasse con eccessiva licenza nell'aria celeste”. Facendo pronunciare queste parole a Giasone, Osidio continua infatti il sottile gioco di assimilazione di Medea ad Alletto che attraversa tutto il centone, e che crea tra l'eroina e l'Erinni un legame tipico tra personaggio-guida virgiliano e relativo corrispondente centonario. Molto più calzante se pronunciato da Giasone e rivolto a Medea-Alletto è anche l'avverbio *licentius*, la cui efficacia sarebbe inferiore se fosse detto da Medea a proposito di sè. Per la punteggiatura dei vv. 443-444, cf. v. 444.

v. 444 *crudelis mater!* | *Tanton me crimine dignum*

“madre crudele! [Mi hai ritenuto degno] di un'infamia così grande”. *Ecl.* 8, 49 *crudelis mater* [*magis, an puer improbus ille?*] + *Aen.* 10, 668 [*omnipotens genitor*], *tanton me crimine dignum*. Il primo segmento deriva da uno dei contesti che danno origine a una delle analogie situazionali più strette tra modello e testo centonario: si tratta infatti dei versi dell'ecloga ottava che riguardano Medea stessa (cf. *supra comm. ad v.* 93). In questo verso in particolare, il focus è sull'infanticidio, come nel nostro passo, e Damone si sta chiedendo se sia da considerarsi più crudele Medea (*mater*) o il dio Amore (*puer ille*). A favorire l'agglutinamento con il secondo emistichio è l'*incipit* di quest'ultimo, costituito esso stesso dall'invocazione *omnipotens genitor*. Il soggetto parlante è Turno che, condotto lontano dai pericoli della battaglia grazie ad uno stratagemma di Giunone, considera ciò un'infamia e chiede a Giove se dunque lo ritenga degno di una siffatta vergogna. Il disappunto e la delusione di Turno si addicono perfettamente al costrutto dell'infinito emozionale del v. 443, il cui tono indignato prosegue anche in questo verso. Quanto alla punteggiatura di questa coppia di versi, credo che un modo efficace per rendere lo stato di amara sorpresa e di turbamento in cui versa Giasone sia isolare il v. 443 con un punto di domanda, e porre un punto esclamativo al v. 444 dopo *mater*. Lamacchia, che al v. 443 accetta il testo tradito, crea un unico periodo da *te super* a *mater* che si conclude con un punto esclamativo; tipiche dell'infinito emozionale sono tuttavia frasi brevi, quasi spezzate, e cariche di pathos, e per questo preferisco separare la prima parte e dare ad essa un tono interrogativo che trasmetta anche il senso di sorpresa di Giasone nel vedere Medea sul carro alato con i figli uccisi.

v. 445 duxisti et | patrios foedasti funere vultus?

“...mi hai ritenuto degno, e hai straziato il volto di un padre con il (con questo) delitto”. *Aen.* 10, 669 *duxisti et [talīs uoluisti expendere poenas?]* + *Aen.* 2, 539 [*fecisti*] *et patrios foedasti funere uultus*. Il primo segmento prosegue in *enjambement* compositivo il v. precedente: cf. *ad loc.* per il contesto. Il secondo è tratto da un contesto del tutto analogo a quello centonario: a parlare infatti è Priamo, che rivolge allo spietato Pirro queste parole piene di indignazione e di ira perchè questi ha osato uccidere Polite, uno dei figli di Priamo, davanti a suo padre, provocandogli grande strazio. Il registro patetico di Priamo si trasferisce bene sulle parole di Giasone e amplifica l’effetto dell’infinito emozionale del v. 443.

v. 446 arma, viri, ferte arma, | date tela, ascendite muros!

“armi, uomini, portate armi, lanciate frecce, salite sulle mura!”. *Aen.* 2, 668 *arma, uiri, ferte arma; [uocat lux ultima uictos]* + *Aen.* 9, 37 [*ferte citi ferrum,*] *date tela, ascendite muros*. Questo verso in cui Giasone fa un estremo, vano tentativo di colpire Medea, è tratto da due contesti in cui chi parla si accinge ad entrare in battaglia: nel primo caso si tratta di Enea, deciso a rimanere a Troia e a continuare a combattere in seguito al rifiuto di Anchise di fuggire con lui, mentre nel secondo si tratta di Turno, che tenta di espugnare le mura dietro alle quali si sono barricati i Troiani. Si noti la presenza in entrambi gli emistichi di *ferte*, e dei sostantivi di simile significato *arma* e *ferrum*. L’accostamento dei due segmenti ha generato un verso ipermetro in sutura, allineabile dunque ai casi raccolti *infra* in *Appendice 2*; il Canal ed il Baehrens pensarono di correggere il testo sostituendo il secondo *arma* oppure *date* con *et* o *ac*: Canal propose *arma viri ferte et date tela* o *arma viri ferte arma ac tela*, mentre Baehrens *arma viri ferte ac date tela*. Tale intervento tuttavia, oltre a non essere necessario, elimina gli asindeti che caratterizzano la frase nel testo tradito, e che si addicono particolarmente al registro emozionale e al parlare franto di Giasone tipici di questa sua battuta.

v. 447 quo moriture ruis? | Thalamos ne desere pactos!

“dove corri, tu che sei destinato a morire? Non abbandonare il talamo pattuito!”. *Aen.* 10, 811 *quo moriture ruis [maioraque uiribus audes?]* + *Aen.* 10, 649 [*quo fugis, Aenea?*] *thalamos ne desere pactos*. Al verso precedente in cui Giasone si è espresso mediante emistichi tratti da contesti bellici, Medea risponde con segmenti provenienti da contesti del medesimo tipo: nel primo caso (per cui cf. anche *De alea* 99) si tratta infatti delle parole che Enea rivolge a Lauso prima di ucciderlo, mentre nel secondo di quelle che Turno rivolge ad Enea (che in realtà è un fantasma creato da Giunone) inseguendolo. Questo scambio finale di

battute tra Giasone e Medea in un certo senso assume dunque l'aspetto di uno scontro bellico. Grazie al secondo segmento, e in particolare all'espressione *thalamos pactos*, si viene a stabilire per l'ennesima volta un legame tra l'unione di Enea e Lavinia e quella di Giasone con Creusa.

v. 448 hortator scelerum, | nostram nunc accipe mentem

“istigatore di delitti, ora ascolta le mie intenzioni”. *Aen.* 6, 529 *hortator scelerum* [*Aeolides. di, talia Grais*] + *Aen.* 1, 676 [*qua facere id possis,*] *nostram nunc accipe mentem*. Il primo segmento deriva da un contesto assai sfruttato nella *Medea*, ovvero dal discorso che Deifobo fa a Enea negli Inferi; qui in particolare egli sta descrivendo l'irruzione nella reggia di Priamo da parte dei Greci, tra i quali annovera Ulisse. *Hortator scelerum*, che è l'espressione con cui questi viene designato, con il passaggio dal modello al centone, da nominativo viene reinterpretato come vocativo: per casi analoghi cf. *infra Appendice 5*, e in partic. cf. vv. 110, 136, 202, 376 e 444. Il secondo segmento è tratto invece dalle parole con cui Venere illustra a Cupido il piano che questi dovrà realizzare al fine di provocare l'innamoramento di Didone per Enea.

v. 449 sive animo sive arte vales, | [opta ardua pinnis]

“Sia che tu sia forte per coraggio o per astuzia”. *Aen.* 12, 892 *siue animis siue arte uales; opta ardua pinnis*. A partire dalla seconda metà di questo verso inizia un gruppo di versi che in **S** sono incompleti. Il verso 449 così come ci è giunto è tratto interamente dalla medesima fonte, ovvero dalle parole con cui Enea incalza Turno prima dello scontro finale, suggerendogli sarcasticamente di radunare tutte le sue forze per il duello che lo attende (cf. per intero i vv. 891-92: *uerte omnis tete in facies et contrahe quidquid / siue animis siue arte uales; opta ardua pinnis*). Tuttavia la seconda parte del verso, che prosegue anche al v. 450 in *enjambement* compositivo, pare non avere molto senso in questo punto del testo, e ulteriori dubbi sulla sua genuinità si aggiungono per il fatto che il medesimo segmento *opta ardua pinnis / astra sequi* è tradito anche ai vv. 452-53, dove invece esso ha un senso compiuto entro il contesto. Ciò ha portato già i primi editori della *Medea* a considerare le due metà verso come trasposte qui erroneamente da un copista. Quanto invece al passaggio dal plurale virgiliano *animis* al singolare *animo*, si tratta probabilmente di un semplice errore mnemonico attribuibile al copista o al centonatore. Per casi simili cf. *infra Appendice 4* vv. 105, 336, 342.

v. 450 astra sequi] | et si adeo dotalis regia cordi est

“e se a tal punto ti sta a cuore la reggia portata in dote”. *Aen.* 12, 893 *astra sequi [clausumue caua te condere terra]* + *Aen.* 11, 369 *[concupis et si adeo] dotalis regia cordi est*. A proposito del primo segmento, cf. *supra comm. ad v.* 449. Il secondo è già stato sfruttato al v. 203 (cf. *ad loc.*), ed è tratto dalle parole con cui Drance accusa Turno di volere a tutti i costi il regno che Lavinia porta in dote, e di aver causato per questo tante morti nell’esercito rutulo. Ancora una volta affiora dunque il paragone che, tra fonte e centone, si instaura tra Lavinia e Creusa, cui Medea fa qui riferimento. A causa della forte corruzione di questi versi, non è possibile seguire l’intero corso del pensiero di Medea, del quale si può solo ricostruire attraverso gli emistichi a noi giunti il tono di sfida e di soddisfatto sarcasmo per la vendetta compiuta a danno di Giasone.

vv. 451-452 *** | nostrasne evadere, demens / sperasti te posse manus? | Opta ardua pinnis**

“hai sperato, folle, di poterti sottrarre alle mie mani? Brama pure [di raggiungere] con le ali gli alti [astri]”. Al v. 451, il primo emistichio è assente in **S**; il secondo, che prosegue in *enjambement* al v. 452, è ricavato invece da *Aen.* 9, 560-61 *[increpat his uictor:] ‘nostrasne euadere, demens / sperasti te posse manus?’ [simul arripit ipsum]*. Ancora una volta le parole di quest’ultima battuta di Medea sono tratte da un contesto di carattere bellico (cf. vv. 447 e 449): l’episodio è quello di Elenore e Lico, e queste sono le parole che Turno rivolge a Lico dopo aver sventato il suo tentativo di fuga su per le mura dell’accampamento troiano. Giasone risulta quindi paragonato al nemico che viene catturato, e Medea al vincitore che pronuncia le sue parole di trionfo. Di carattere bellico è anche l’ultimo segmento del v. 452, tratto da *Aen.* 12, 892 *[siue animis siue arte uales;] opta ardua pinnis*; qui a parlare è Enea, che si rivolge a Turno con parole sferzanti poco prima di ucciderlo.

v. 453 astra sequi clausumque cava te condere terra

“[brama pure] di raggiungere gli astri e di nasconderti in seno alla terra”. *Aen.* 12, 893 *astra sequi clausumue caua te condere terra*. Il verso è il prosieguito in *enjambement* compositivo (per cui cf. *supra comm. ad vv.* 4-5) del verso precedente: cf. *ad loc.* per il contesto. Il centonatore continua dunque ad attingere i versi di questa battuta finale di Medea da contesti bellici, e in particolare dalle parole di trionfo che il vincitore pronuncia nel frangente in cui riesce definitivamente ad avere la meglio sul nemico.

v. 454 et famam exstingui veterum sic posse malorum

“e che si possa così estinguere la fama delle antiche colpe”. La fonte è un unico verso virgiliano: *Aen.* 6, 527 *et famam exstingui ueterum sic posse malorum*. Il contesto è già stato sfruttato altre volte all’interno del centone (cf. vv. 221, 242, 259, 394, 448): si tratta del racconto che Deifobo fa ad Enea dell’irruzione dei Greci nella reggia di Priamo grazie all’aiuto di Elena. *Veterum malorum* si riferisce infatti al tradimento di Elena, abilmente sfruttato dal centonatore per riferirsi al tradimento di Giasone.

v. 455 haec via sola fuit, | haec nos suprema manebat

“Questa era la sola via, queste le ultime cose (possibilità) che ci rimanevano”. *Aen.* 10, 879 [*terres?*] *haec uia sola fuit [qua perdere posses]* + *Aen.* 7, 128 [*haec erat illa fames*], *haec nos suprema manebat*. Per il primo emistichio, analogamente a molti altri versi componenti queste parole finali di Medea, Osidio attinge il materiale da contesti di carattere bellico; qui si tratta di Mezenzio che, poco prima dello scontro finale con Enea, afferma che questi uccidendo suo figlio ha messo in atto l’unico mezzo che avrebbe mai potuto annientarlo. Quanto al secondo segmento cf. *supra* v. 47, in cui esso è già stato sfruttato. Nel primo emistichio il centonatore, contrariamente al proprio *usus*, omette la parola incipitaria virgiliana (*terres*) ed inizia ad utilizzare il verso a partire da *haec*. Ciò nella *Medea* succede in pochissimi altri casi, raccolti *infra* in *Appendice 13*. Nel nostro verso, una ragione per questa eccezione è ravvisabile nel fatto che *erres* apparteneva al periodo precedente, e dunque il nuovo periodo che inizia con *haec* è percepito come un’unità a sè stante.

v. 456 exitiis positura modum

“per porre un rimedio ai travagli”. *Aen.* 7, 129 *exitiis positura modum*. Il verso prosegue in *enjambement* compositivo (per cui cf. *supra comm. ad vv.* 4-5) dal verso precedente; nel testo virgiliano il riferimento dunque è ancora alla fame che induce i Troiani a divorare anche le mense, ultima fatica prima di avere la certezza di essere giunti nel Lazio. *Exitiis*, che nella fonte indica chiaramente tutte le traversie subite dai Troiani fino a quel momento, nel centone passa ad indicare le sofferenze causate a Medea da Giasone. Il verso, che era un *tibicen* nell’*Eneide*, rimane tale anche nel centone. Per un approfondimento sui *tibicines* nella *Medea* cf. *supra comm. ad vv.* 195a, 196.

v. 457 sat fatis Venerique datum est: | feror exul in altum

“abbastanza è stato concesso ai fati e a Venere: esule, sono trascinata in alto”. *Aen.* 9, 135 *sat fatis Venerique datum*, [*tetigere quod arua*] + *Aen.* 3, 11 [*et campos ubi Troia fuit*] *feror exul in altum*. Il primo segmento è tratto dall’interpretazione erroneamente positiva che Turno dà al prodigio delle navi troiane trasformatesi in ninfe, da cui anche i vv. 94 e 165. Nelle parole di Turno, l’espressione *sat Veneris datum est* si riferisce a Venere in quanto madre di Enea, e dunque al fatto che fino a quel momento gli eventi si sono svolti sempre fin troppo a favore dei Troiani; trasportata nel nuovo contesto, *Venus* rappresenta invece più in generale l’amore, in nome del quale Medea ha lasciato la propria patria e tradito la propria famiglia, motivo per cui sostiene qui che ad esso è stato concesso fin troppo. Nel secondo segmento, il soggetto invece è Enea, e l’espressione *feror exul in altum* si riferisce al frangente in cui egli è costretto a lasciare Troia e a prendere il largo con la nave; analogia tra Medea ed Enea è nel fatto che sono entrambi esuli, forzati ad abbandonare la terra in cui risiedono, mentre diverso nei due casi è il senso di *in altum*: se nel modello esso indica la partenza di Enea per mare, nel centone il nesso viene ad indicare il movimento di Medea verso l’alto del cielo con il carro alato.

v. 458 germanum fugiens | et non felicia tela

“fuggendo dal fratello e dalle armi infauste”. *Aen.* 1, 341 *germanum fugiens*. [*longa est iniuria, longae*] + *Aen.* 11, 196 [*ipsorum clipeos*] *et non felicia tela*. Nel primo segmento si tratta di Didone, che fugge dal fratello Pigmalione che le tende insidie; trasposto nel nuovo contesto, il fratello in questione è Absirto, la cui ombra è comparsa a Medea al v. 390 per ricordarle il misfatto compiuto su di lui, e il cui ricordo perseguita l’eroina. I *non felicia tela* del secondo emistichio sono invece le armi dei compagni morti in battaglia che i Troiani gettano nel rogo funebre, e che nel nuovo contesto diventano invece le armi con cui Medea ha compiuto l’infanticidio. Come fa notare Lam.², p. 165 l’aggettivo *felicia* subisce uno slittamento semantico nel passaggio dal modello al centone: mentre le armi troiane sono *non felicia* (“sfortunate”, “che non hanno avuto successo”) perchè non sono riuscite ad uccidere il nemico, quelle di Medea lo sono proprio perchè hanno compiuto un’azione infausta. (Per altri slittamenti semantici cf. *infra* Appendice 6).

v. 459 ultra anni solisque vias. | Quid denique restat?

“oltre il corso dell’anno e del sole. Che resta infine?”. *Aen.* 6, 796 [*extra*] *anni solisque vias*, [*ubi caelifer Atlas*] + *Aen.* 12, 793 [*quae iam finis erit, coniunx?*] *quid denique restat?*

Il primo segmento è tratto dalla descrizione che Anchise fa a Enea della futura grandiosa estensione del regno di Augusto; la sostituzione del virgiliano *ultra* con *extra* sembra analoga a quella del v. 344 (*pavidae* per *trepidae*) e del v. 364 (*miscebant* per *iungebat*), in cui probabilmente per via di un errore di memoria due parole di significato molto simile vengono scambiate tra di loro (cf. *infra* Appendice 4 per altri es. di mutamento del testo virgiliano). Il secondo segmento, già sfruttato al v. 409 per una battuta di Giasone, è tratto invece dalle parole con cui Giove invita Giunone a desistere dal vano tentativo di soccorrere Turno.

vv. 460-61 et longum, formose, vale, | et quisquis amores / aut metuet dulces aut experietur amaros

“addio a lungo a te, mio bello, e a chiunque o temerà i dolci amori o ne sperimenterà di amari”. *Ecl.* 3, 79 *et longum* “*formose vale, [vale]*” *inquit, “Iolla”* + *Ecl.* 3, 109 [*et vitula tu dignus et hic*] *et quisquis amores* + *Ecl.* 3, 110 *aut metuet dulcis, aut experietur amaros*. Per la chiusa della propria opera, Osidio attinge il materiale dalla terza ecloga; il segmento *et longum, formose, vale* è tratto dal cuore della sfida canora tra Menalca e Dameta. A parlare è Menalca che, impersonando la parte di Iolla, immagina che Fillide alla sua partenza gli rivolga queste parole d’addio, che Osidio adatta a Medea nell’atto di allontanarsi sul carro congedandosi da Giasone. L’espressione *longum vale* (per cui cf. Lam.², p. 168) e il vocativo *formose*, privato del nome proprio *Iolla* cui era originariamente associato, in bocca all’eroina acquisiscono una sfumatura amara e sarcastica. Il fatto che qui *longum* si associ a *vale* e sicuramente non a *inquit*, rimasto nella parte non inutilizzata, non può costituire un argomento per intendere nel passo virgiliano *longum vale*, perchè Osidio costruisce sempre una sintassi autonoma rispetto al modello, che talvolta scavalca anche l’unità-emistichio. Il taglio da lui attuato non significa dunque automaticamente che egli intendesse *longum vale*: non si può escludere, infatti, che egli intendesse *longum inquit*, e che *longum vale* presente nel centone sia frutto di una risegmentazione.

Gli ultimi due segmenti, legati tra loro da *enjambement* compositivo, sono tratti invece dalla battuta finale di Palemone che, in qualità di giudice della disputa canora, dichiara i contendenti pari merito. Dunque per facilitare la costruzione della propria chiusa il centonatore non solo sfrutta un’altra chiusa, ma utilizza anche un verso intero (più l’emistichio precedente), esattamente come per l’*incipit* della *Medea*; il fatto di sfruttare un verso intero per punti “delicati” quali l’apertura e la chiusura dell’opera è riscontrabile non solo in questo testo, ma anche in altri esemplari di tecnica centonaria: cf. *supra comm. ad v.* 1. Si noti il gioco *amores/amaros* che si viene a creare con l’accostamento degli ultimi due versi.

APPENDICI

1. Divergenze rispetto all'ed. Lamacchia 1981

- v. 4: in app. *Aen.* 4, 168 (3, 136) invece di *Aen.* 3, 136 (4, 168)
- v. 21: *petere* invece di *peteret*
- v. 25: *Chorus Colchicarum* invece di *Chorus Colchidarum* (rubrica)
- v. 61: in app. elimino tra le fonti *Aen.* 9, 160 e *Aen.* 10, 119
- v. 52: *erras* invece di *errans*
- v. 103: aggiungo in app. *Enn. Med.* 264, 65
- v. 109: aggiungo segno di fine emistichio tra *heu* e *corda*; tra le fonti di *tuorum*, 3, 448 (4, 868; 11, 365; 12, 653; *al.*) invece di 1, 257, *al.*
- v. 122: tra le fonti aggiungo *Geo.* 4, 335 e *Aen.* 7, 414
- v. 128: tra le fonti aggiungo *Aen.* 12, 120 e 5, 71 (= 106), e in più *tempora* quale *vox communis*
- v. 139: *aethera* invece di *aera*
- v. 144: diversa punteggiatura. Tolgo il punto dopo *revulsum* e metto una virgola dopo *vocat*
- v. 148: in app. aggiungo *Ov. Her.* 12, 137 ss.
- v. 166: *haec* invece di *hac*
- v. 217: in app. tolgo “*navis om. Hos.*”
- v. 233: *auro* in luogo di *aurum*
- v. 235: *manum* in luogo di *manu*
- v. 251: *sudans* in luogo di *fumans*
- v. 253: *quaesitas* invece di *quaesitae* (cf. comm. ad v. 41)
- v. 281: aggiungo in app. *Aen.* 6, 449 e 6, 751
- v. 307 a: integro solo *qualis*, e non *qualis miserabilis Orpheus*
- vv 298-302: diversa punteggiatura
- v. 303 *philomela*: maiuscolo
- v. 320: diversa segmentazione dei due emistichi
- v. 337: espungo *haud*
- v. 365: in app. tolgo *Geo.* 3, 271^{me} (in tal caso infatti bisognerebbe ammettere un verso quadripartito, quando già i vv. tripartiti sono un'eccezione)
- v. 430: *illa autem scopulos* (da *Geo.* 3, 276) invece di *illa autem per populos*

2. Schedatura dei versi ametrici

- v. 6 *alma Venus, aut quicumque oculis haec aspicias aequis* (una sillaba in eccesso proprio in corrispondenza della sutura; *Burm.* e *Riese* espungevano *aut*. *Lamacchia* e

Salanitro lo conservano. Io lo conservo spiegandolo come imperfezione di tecnica centonaria);

- v. 21 *ignotas peteret? Haec pro virginitate reponit?* (una sillaba in eccesso in corrispondenza della sutura; Burm., Riese e Salanitro espungono *haec*. Lamacchia congettura *peterem*. Io propongo l'inf. emozionale *petere*);

- vv. 64, 65 *mille nocendi artes fecundaque poenis / viscera notumque furens quid femina possit* (entrambi ipometri: il v. 64 difetta di un piede e il v. 65 di una sillaba nel secondo piede, in corrispondenza della sutura. Mantengo entrambi come imperfezioni di tecnica centonaria);

- v. 83 *gessimus: scis ipse neque est te fallere quicquam* (ipometro: manca una sillaba nel primo piede, in corrispondenza della sutura. Mantengo il testo tradito quale imperfezione di tecnica centonaria);

- v. 172 *nunc oblita mihi tot carmina, vox faucibus haesit* (ipermetro: una sillaba è in esubero in corrispondenza della sutura);

- v. 191 *Media fert tristis sucos, nigris infecta venenis* (ipermetro: un piede in eccesso in sutura);

- v. 211 *tangit honos animum, per inceptos hymenaeos* (irregolarità in sutura: una breve anziché una lunga nel terzo piede);

- v. 212 *per conubia nostra et mensas quas advena adisti* (ipermetro in sutura: una sillaba in eccesso nel secondo piede);

- v. 213 *te precor: miserere animi non digna ferentis* (ipometro in sutura: manca una sillaba lunga nel secondo piede);

- v. 226 *obiecì: satis immanis dentibus hydri* (anomalia in sutura: secondo piede composto da una lunga e da una breve);

- v. 250 *heu tot incassum fusos patiere labores* (ipometro: la sostituzione di *Turne* con *heu* porta alla mancanza di una sillaba breve);

- v. 265 *hortati sumus? Quae dura potentia nostra?* (ipometro in corrispondenza di sutura);

- v. 269 *quid causas petis et inrita iurgia iactas?* (ipometro in sutura: mancano due sillabe prima di *et*);

- v. 281 *rursus et casus abies visura marinos* (ipometro in sutura: manca una sillaba nel secondo piede);

- v. 342 *verbera; visaeque canes ululare per umbras* (ipometro in sutura: manca una sillaba nel secondo piede);

- v. 357 *nunc si bellare paras, et luctu miscere hymenaeos* (ipermetro: una sillaba in esubero in sutura, e in più una in esubero nell'*incipit*: "anomalia nell'anomalia" – cf. *ad loc.* –);

- v. 364 *iungebat, et duplicem gemmis auroque coronam* (ipermetro: una sillaba in eccesso in sutura);
- v. 377 *erige tuque ipsa pia tege tempora vitta* (ipometro in sutura: manca una sillaba nel secondo piede);
- [v. 385 *perfidus et cuperem ipse parens spectator adesset* (sospetta l'autenticità di *et*, non appartenente alle due fonti, e dunque forse risultato dell'aggiunta di un copista; senza *et*, questo sarebbe un caso di ipometria in sutura, per mancanza di una sillaba nel secondo piede)];
- v. 387 *pulsus amor? Si iuris materni cura remordet* (ipermetro in sutura: eccede una sillaba nel secondo piede);
- v. 391 *infelix simulacrum, laniatum corpore toto* (ipermetro in sutura: una sillaba in esubero nel terzo piede);
- v. 392 *quid dubitas? Audendum dextra, nunc ipsa vocat res* (ipermetro in sutura: una sillaba in esubero nel secondo piede);
- v. 395 *nullum in caede nefas: amor non talia curat* (ipometro in sutura: una sillaba in difetto nel terzo piede);
- [v. 430 *illa autem per populos aditumque per avia quaerit* (ipermetro in sutura: due sillabe in esubero. Il verso tuttavia probabilmente è corrotto: cf. *ad loc.* la correzione)];
- v. 442 *commaculare manus, et luctu[m] miscere hymenaeos* (ipermetro in sutura: una sillaba in esubero);
- v. 446 *arma, viri, ferte arma, date tela, ascendite muros!* (ipermetro in sutura).

2.A Iato: vv. 13, 54, 62, 87, 232, 243 (ante h), 317, 320, 412, 428, 435 (*bis*), 460

2. B Allungamento di breve in arsi: 73, 243

2. C Correptio in iato: 151 (?)

3. Esempi di versi ametrici in altri centoni

- *Alcesta* 145 *oblitus natorum; manet alta mente repostum* (ipermetro. Mantenuto da Salanitro 2007 quale irregolarità dovuta a tecnica centonaria)

4. Modifiche di Osidio rispetto a Virgilio

Verso	Virgilio	Osidio
11	<i>profuit</i>	<i>profuerit</i>
17	<i>oblitos</i>	<i>oblitus</i> (→ risegmentazione)
18	<i>sui</i>	<i>suae</i>
21	<i>peteres</i>	<i>peteret</i> (<i>petere?</i>)
31	frase affermativa	frase interrogativa

52	<i>hostem</i>	<i>hostis</i>
52	<i>errans</i>	<i>erras</i> (congetturale)
69	<i>minetur</i>	<i>mineris</i>
72	<i>neve</i>	<i>nec</i>
86	<i>nec</i>	<i>neque</i>
105	<i>faces</i>	<i>facis</i>
130	<i>regis</i>	<i>regi</i> (cf. v. 273)
148	<i>ut venit</i>	<i>pervenit</i>
151	<i>memet</i>	<i>meme</i>
156	<i>eripui fateor leto</i>	<i>eripui leto fateor</i>
162	<i>haec</i>	<i>hic</i>
166	<i>hac</i>	<i>haec</i>
168	<i>quo quemque</i>	<i>quocumque</i>
171	<i>sequentur</i>	<i>sequuntur</i> (S <i>secuntur</i>)
178	<i>struit...moratur</i>	<i>struis</i> (S <i>stabis</i>)... <i>moraris</i>
187	<i>properent</i>	<i>properant</i> (congetturale)
199	- <i>dei</i> - <i>necdum</i>	- <i>die</i> - <i>nescis</i> (cf. <i>Probae cent.</i> 265)
216	<i>tum</i>	<i>dum</i>
222	<i>longa</i>	<i>iussa</i>
227	<i>explicuit</i>	<i>erupit</i>
233	<i>aurum</i>	<i>auro</i>
240	<i>Teucris</i>	<i>miseris</i>
250	<i>Turne</i>	<i>heu</i>
251	<i>fumans</i>	<i>sudans</i>
269	<i>causas petis</i>	<i>petis causas</i> (errore memoria)
273	<i>amantem est</i>	<i>amanti</i> (cf. v. 130)
320	<i>mihi que</i>	<i>mihi atque</i>
330	<i>casiamque crocumque</i> <i>rubentem</i>	<i>casiaque crocoque rubenti</i>
334	<i>magnum et</i>	<i>et non</i>
336	<i>ignis</i> (<i>ignes</i> MP ²)	<i>ignem</i>
337	<i>observans</i>	<i>exspectans</i>
342	<i>umbram</i>	<i>umbras</i>
344	<i>trepidae</i>	<i>pavidae</i>

345	<i>exim</i>	<i>exhinc</i>
361	<i>adtollit</i>	<i>adtollens</i>
364	<i>miscabant</i>	<i>iungebat</i> (errore memoria)
373	<i>memores regi</i>	<i>regi memores</i> (errore memoria)
376	<i>regia nutrix</i>	<i>maxima nutrix</i>
388	<i>et</i>	<i>aut</i>
389	<i>cadent</i>	<i>cadunt</i>
396	<i>facta</i>	<i>fata</i> (congetturale)
417	<i>laeta</i>	<i>tota</i> (forse corruzione meccanica di <i>laeta</i>)
418	<i>cumulatque</i>	<i>cumulantque</i>
421	<i>descendit</i>	<i>descendere</i>
424	<i>sequebatur</i>	<i>sequebantur</i>
436	<i>animam hanc</i>	<i>hanc animam</i>
449	<i>animis</i>	<i>animo</i>
459	<i>extra</i>	<i>ultra</i>

5. Risegmentazione del testo virgiliano

- v. 41 *quaesitas sanguine dotes*: in *Aen.* 7, 423 era compl. ogg. dipendente da *abnegat* del v. seguente. In Osidio, tagliato il v. seguente, diventa infinitiva soggettiva con verbo essere sottinteso.
- v. 44 *necdum*: in *Aen.* 4, 541 era congiunzione legata a *sentis* del v. seguente. Tagliato il v. seguente, in Osidio diventa avverbio legato al precedente *nescis*.
- v. 52 *quae*: privato del predicato *posuit* (*Aen.* 4, 212), che non è entrato a far parte del centone, si lega a *errans*, probabilmente corretto da Osidio in *erras*. Inoltre, *femina* passa da nominativo a vocativo.
- v. 55 *occurrat, turbet*: i due congiuntivi, privati del *ne* di *Aen.* 3, 406, non entrato a far parte del centone, vengono reinterpretati come congiuntivi indipendenti, con valore potenziale (cf. v. 75).
- vv. 64-65 *fecundaque poenis viscera*: nel modello era compl. ogg., e nel centone passa a sogg. *Notumque*: venuto meno il predicato verbale *ducunt* del verso successivo, passa da agg. sostantivato a nome del predicato.

- v. 70 *pete natam*: venuto meno l'infinito *sociare*, di cui *pete* era verbo reggente e *natam* compl. ogg., *pete* si lega direttamente a *natam* (che ne diventa compl. ogg.) e passa dal significato di "tentare di" a quello di "ferire, aggredire".
- v. 75 *valeant*: nel modello era retto da *ut*; venuto meno questo, diventa un congiuntivo indipendente potenziale (cf. v. 55).
- v. 77 *invideo*: nel modello era usato assolutamente; qui invece è costruito col dativo della cosa o della persona, ovvero *genero dignisque hymenaeis*, che in Virgilio erano dativi di vantaggio.
- v. 88 *praedicta*: da nominativo a accusativo (cf. anche v. 110).
- v. 91 *ire*: venuto meno il verbo reggente *contigat* del v. virgiliano successivo, l'infinito resta sospeso e il verbo reggente va ricavato a senso dallo *iubes* di Hos. Get. 90.
- v. 104 *dotabere*: venuto meno l'abl. della cosa (*sanguine Troiano et Rutulo*), il verbo è usato in senso assoluto.
- v. 105: *thalamo* passa da abl. di moto da luogo a dat. di moto a luogo (Lam.², 169); *deducere* perde il compl. ogg. (*dominam* in Virgilio), che va ricavato da un sottinteso *eam*; *adorti* da participio perfetto nominativo diventa vocativo.
- v. 109 *corda oblita*: venuto meno *laxabant*, da acc. con funzione di compl. ogg. diviene vocativo.
- v. 110 *praedicta*: da nominativo a vocativo (cf. anche v. 88).
- v. 125 *ducere*: venuto meno il verbo reggente *visa (est)*, *ducere* diviene infinito storico.
- v. 136 *pastor*: da nominativo a vocativo.
- v. 144 *caput revulsum*: da compl. ogg. a sogg.
- v. 148 *quae*: da nesso relativo a agg. interrogativo; *vulgi*: specifica *vox* e non più *aures*.
- v. 151 *quae*: da pronome relat. nom. sing. femm. a pronome interrog. acc. plur. neutr.
- v. 179 *invadere*: venuto meno il suo originario verbo reggente, viene fatto dipendere da *struis* del v. 178.
- v. 195 *o dulcis coniunx*: entra a far parte del periodo successivo a quello cui apparteneva nel modello.
- v. 202 *pater et coniunx*: da nominativi a vocativi. *Coniunx* si separa da *quondam tua dicta*, che resta invece nominativo.
- v. 243 *possem*: da congiuntivo potenziale a desiderativo.
- v. 299 *trieterica Baccho*: *trieterica* da agg. a sostant.; *Baccho* da abl. assol. (con *audito*) a dat. di vantaggio.
- v. 300 *deserta*: da agg. a sostant.
- v. 306 *maerens*: da intransit. a transit.
- v. 374 *melior*: diventa comparativo assoluto.
- v. 376 *nutrix*: da nomim. a vocat.

- v. 382 *contraria*: da agg. a neutr. plur. sostantiv.
- v. 411-12: i due segmenti vengono fusi e mischiati. *Tibi* si slega da *perfecta* e si unisce a *promissa*.
- v. 443 *te errare*: venuto meno il verbo reggente *velit*, si passa da un'infinitiva oggettiva a un infinito emozionale.
- v. 444 *crudelis mater*: da nomin. a vocat (cf. anche 110, 136, 202, 376, 448, ...).
- v. 448 *hortator scelerum*: da nominat. a vocat. (cf. v. 444 *et al.*).

6. Traslati semantici

- v. 15 *vulnus*: dal senso concreto a quello metaforico (cf. anche *infra* v. 159).
- vv. 24, 266 *carmina*: dal senso di “canto” a quello di “incantesimo”.
- v. 53 *flecte viam velis*: da linguaggio tecnico della navigazione a senso metaforico. Cf. v. 79, 244-45, 280. (Caso non presente in Lam.²).
- v. 64 *poenis*: passa dal significato passivo (pene sofferte) a quello attivo (pene inferte ad altri).
- v. 65 *viscera*: dal significato concreto di “fegato” a quello astratto di “parte interiore, animo”.
- v. 74 *exscindere*: da significato concreto ad astratto.
- v. 79 *subducere classem*: da linguaggio tecnico della navigazione a senso metaforico. Cf. vv. 53, 244-45 (Caso non presente in Lam.²).
- v. 91 *cari genitoris*: il “caro genitore” non è più quello del soggetto parlante. Qui infatti il soggetto parlante (Creonte) si riferisce al padre di Medea.
- v. 97 *pietatis*: dal significato di “amore filiale” a quello di “pietà” nel senso di “compassione”.
- v. 106 *adorti*: dal senso di “tentare” a quello di “accingersi a”.
- v. 133 *divino*: da “divino” in quanto figlio di Apollo (riferito a Lino), a “divino” in quanto fabbricato da Atena (riferito al flauto); cf. anche v. 137.
- v. 137 *divina Palladis arte*: non più l'astuzia di Atena da cui venne l'idea del cavallo di legno, bensì l'arte del flauto (cf. anche v. 133).
- vv. 158-59: *foedus*, *leges* e *vulnera* passano dal lessico della guerra al lessico erotico (cf. anche v. 15).
- v. 179 *aut pugnam aut aliquid iam dudum invadere magnum*: lessico di guerra utilizzato in senso metaforico.
- v. 222 *exorsa*: non “preamboli”, ma “imprese” (cf. *Aen.* 10, 111).
- vv. 244-45 *mediis scopulis*: da senso concreto di “in mezzo agli scogli” a quello traslato di “in mezzo alle difficoltà” (cf. vv. 53, 79).

- v. 246 *rite*: dal senso generico di “nel modo dovuto” a quello più particolare di “secondo il rito”, riferito al rito delle nozze.
- v. 267 *laccessas*: da “sfidare” a “turbare”.
- v. 280 *dare lintea retro*: da linguaggio tecnico della navigazione a senso metaforico (cf. vv. 53, 79, 244-45).
- v. 290 *tractu*: viene privato dell’attributo *tanto*, e dunque non significa più “con sì lunga estensione”, bensì “strisciando”.
- v. 318 *tempestas*: usato qui come sinonimo di *procella*.
- v. 424 *sequebantur*: da transitivo a intransitivo.
- v. 437 *facti*: dall’accezione di “impresa” a quella di “delitto”.
- v. 457 *in altum*: da “verso il largo” a “verso l’alto del cielo”.
- v. 458 *non felicia*: da “sfortunate”, “che non hanno avuto successo”, a “infauste”.

7. Corrispondenze tra il Salmasiano (S) e i Mss virgiliani

S = M	S = P	S = F	S = R	S = (altri)
v. 1 <i>precanti</i> M^xch?ikzy¹ (<i>vocanti PRωγ</i>)	v. 31 <i>aspicis P</i> (<i>aspicit cett.</i>)		v. 47 <i>manebant R</i> (<i>manebat cett.</i>)	v. 60 <i>unanimis</i> bfghjtz (<i>unanimos cett.</i>)
v. 2 + v. 29 <i>Iuno</i> Mωγ¹ (<i>coniunx PRabfgjxy</i>)	v. 43 <i>sinebant FP²pωγ</i> (<i>sinebat MPbn</i>)			v. 95 <i>ubere</i> Vpω (<i>ubera MP¹Rγ</i>)
v. 25 <i>summa M^APωγ</i> (<i>prima MRaejuvγ¹</i>)				
v. 74 <i>ferro Mωγ¹</i> (<i>bello FPRabnrty</i>)	v. 73 <i>inanes P</i> (<i>inanis cett.</i>)			
v. 118 <i>aures Mγ¹</i> (<i>auris Fγ</i>)	v. 88 <i>priorum FPpωγ</i> (<i>piorum M</i>)			
v. 180 <i>dolos MγΠ₅ω</i> (<i>periit in P</i>), <i>dolo RΠ₅^{corr}b?dgw</i>	v. 180 <i>certae PRΠ₅ω</i> , <i>certe MP^xaijknwxzy</i>			
v. 192 <i>sting S</i> ,	v. 234 <i>effabilis</i>			

<i>stinc M</i>	Pωγ, affabilis M^A (afeabilis M) djrw			
v. 314 <i>perfudit</i> Magjnr (<i>perfundit FγRω</i>)				
v. 314 <i>proruptus</i> Mγ¹Rω (<i>praeruptus</i> Fγa?cdgtvwy)				
v. 331 <i>nocturno</i> <i>in lumine</i> Maeu (<i>nocturna in</i> <i>lumina cett.</i>)				
v. 332 <i>et sulpura</i> <i>viva</i> MPRωγ (<i>vivaque sulpura</i> Macrob. 5, 14, 4, Gramm., schol. Bern., Serv.)				
v. 346 <i>intonat</i> FMRII₁₀ωγ¹ (<i>increpat Pny</i>)				

8. Uso del sottinteso

- v. 41 e 253 *quaesitas sanguine dotes*: *quaesitas* da participio attributivo a *quaesitas esse* con *esse* sottint.
- v. 36 *solam*
- v. 65 *notumque*
- vv. 105 e 129 *adorti*: approfittando del sottinteso *sunt*, Osidio reinterpreta *adorti* (*sunt*) come participio perfetto vocativo sostantivato.
- v. 150 *taedet*: nel modello è sottinteso un accusativo che si riferisce in terza persona a Didone (*eam*); Osidio sfrutta il fatto che esso non sia espresso per sottintendere un accusativo di prima persona (*me*).
- v. 254 *ausa*: in Virgilio è sottinteso *est*; nel centone bisogna sottintendere *es*.
- v. 261 *acti*: in Virgilio è partic. congiunto, mentre nel centone partic. predicat. con *sumus* sottinteso.

- v. 265: venuto meno *egit*, bisogna sottintendere *quae* (*fuit*).
- v. 398 *quaerendi*: nella fonte è sottinteso *sunt*, come in Osidio.

9. Omissione di parola di centro emistichio

v. 113 (*lectas*); v. 217 (*navis*. Ma cf. **fgz**); v. 221 (*magnum*); 259 (*venis*); 289 (*ubi in lucem coluber*: funzionale però al recupero di *qualis* di inizio v.); v. 303 (*populea maerens*); v. 436 (*potius*)

10. Versi composti da tre emistichi

v. 54; v. 109; (v. 191); v. 243; v. 349 (congetturale); v. 365; v. 429 (forse contaminazione di due segmenti); v. 430

11. Due versi virgiliani interi consecutivi

vv. 255-56 (passo corrotto. Lacuna); vv. 379-80.

12. Differenze risp. al testo virgiliano non “necessarie”

v. 151; v. 166; v. 171; v. 251; v. 256 (*galea/galeis*); v. 260 (*videres/viderem*); v. 279 (*quid/quae*); v. 320 (*mihique/mihi atque*); v. 342 (*umbram/umbras*); v. 354 (*iras/iram*); v. 389 (*cadent/cadunt*: cf. v. 171);

13. Omissione di parola incipitaria

(v. 164, om. di *Annam*); (v. 191, congetturale: proposta da alcuni editori l’espunzione di *Media*); v. 353: om. *inice* (però *namque potes* costituisce unità a sè stante); v. 357: om. *et* (verso problematico, forse *et* omissso *metri causa*); v. 365 (*loricam*. Verso tripartito molto problematico); v. 455 om. *terres*, che fa parte del periodo precedente a quello considerato da Osidio.

14. Emistichi composti da una sola parola (NB: sono tutti emistichi iniziali)

- in *enjambement*: 4, 9, 11, 15, 17, 65, 73, 83, 86, 149 (sorta di *enjemb.*), 243, 318, 319, 320, 325, 342, 412, 436. (tot = 18)
- non in *enjambement*: 101, 171, 226, 361, 364, 365, 366, 377, 385, 422. (tot = 10)

BIBLIOGRAFIA

Edizioni critiche di Ovidio Geta

- Baehrens = *Poetae Latini minores*, ed. Aem. Baehrens, vol. IV, Lipsiae 1882
- Burman = P. Burmannus Secundus *Anthologia veterum Latinorum epigrammatum et poematum*, I, Amstelodami 1759, 1773
- Lam. = *Hosidii Getae Medea, cento virgilianus*, ed. R. Lamacchia, Teubner, Lipsiae 1981
- Mey. = H. Meyerus, *Anthologia Veterum Epigrammatum et Poematum*, Lipsiae 1835
- Riese¹ = *Anthologia Latina*, rec. A. Riese, I 1, Lipsiae 1869-70
- Riese² = *Anthologia Latina*, editio altera, rec. A. Riese, I 1, Lipsiae 1894-1906

Testo latino con traduzione e note

- Canal 1851 = *Hosidii Getae Medea*, ed. P. Canal, Venetiis 1851
- Mooney 1919 = *Hosidius Geta's Tragedy "Medea"*, ed. J.J. Mooney, Birmingham 1919
- Salan. = G. Salanitro, *Ovidio Geta: Medea. Introduzione, testo critico, traduzione e indici. Con un profilo letterario della poesia centonaria greco-latina*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981

Edizioni e commenti di Virgilio

- Austin 1971 = *P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus*, with a Comm. by R.G. Austin, Clarendon Press, Oxford 1971
- Castiglioni 1945 = L. Castiglioni, *P. Vergili Maronis Opera*, Torino 1945
- Conington-Nett. 1963 = J. Conington – H. Nettleship, *The Works of Virgil with a Commentary by J.C.*, 3 voll., London 1883 (rist. anast. Hildesheim 1963)
- Conte 2009 = P. Vergilius Maro, *Aeneis*, rec. G.B. Conte, Bibliotheca Teubneriana 2009
- Forbiger 1872-75⁴ = A. Forbiger, *P. Vergili Maronis Opera*, 3 voll., Leipzig 1872-75⁴
- Geymonat 1973 = M. Geymonat, *P. Vergili Maronis Opera*, Torino 1973
- Goold¹ = H. Fairclough – G.P. Goold, *Virgil. Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI*, Cambridge 1999

- Goold² = H. Fairclough – G.P. Goold, *Virgil. Aeneid VII-XII. Appendix Vergiliana*, Cambridge Mass. – London 2000
- Hardie 1994 = P.R. Hardie, *Virgil, Aeneid. Book IX*, Ed. by P.R.H., Cambridge 1994
- Harrison 1991 = Vergil, *Aeneid 10*, with Introd., Transl. and Comm. by S.J. Harrison, Clarendon Press, Oxford 1991
- Henry 1972 = J. Henry, *Aeneidea*, New York 1972
- Heyne-Wagner 1968 = C.G. Heyne – G.P.E. Wagner, *P. Vergili Maronis Opera*, 4 voll., Leipzig 1830-33⁴ (rist. anast. Hildesheim 1968)
- Hirtzel 1900 = F.A. Hirtzel, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford 1900
- Janell 1920 = W. Janell, *P. Vergili Maronis Aeneis*, Leipzig 1920
- Mynors 1969 = R.A.B. Mynors, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford 1969
- Mynors 1990 = *Virgil Georgics*, ed. with a Comm. by R.A.B. Mynors, with a Pref. by R.G.M. Nisbet, Clarendon Press, Oxford 1990
- Norden 1934 = P. Vergilius Maro, *Aeneis Buch VI*, erklärt von E. Norden (dritte Auflage), Leipzig und Berlin 1934
- Peerlkamp 1843 = P.H. Peerlkamp, *P. Vergili Maronis Aeneidos libri I-VI*, Leidae 1843
- Ribbeck 1860 = O. Ribbeck, *P. Vergili Maronis Aeneidos libri I-VI*, Lipsiae 1860
- Sabbadini 1930 = R. Sabbadini, *P. Vergili Maronis Opera*, vol. 2: *Aeneis*, Roma 1930
- Williams 1973 = R.D. Williams, *The Aeneid of Virgil*, 2 voll. Delhi 1973

Edizioni e commenti di altri testi

- Bessone = *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII. Medea Iasoni*, a.c. F. Bessone, Le Monnier, Firenze 1997
- Carbone 2002 = G. Carbone, a. c., *Il centone De Alea*, introd., testo, note critiche, comm. e appendice, Loffredo, Napoli 2002
- Costa = Seneca, *Medea*, ed. with Introd. and Comm. by C.D.N. Costa, Oxford Clarendon Press 1973
- Green 1991 = R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*, ed. with Introd. and Comm., Clarendon Press, Oxford 1991

- Paolucci 2006 = P. Paolucci, a. c., *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, introd., ed. critica, trad., comm., Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2006
- Pastorino 1971 = A. Pastorino, *Opere di D.M. Ausonio*, UTET, Torino 1971
- Prete 1978 = Ausonii *Cento nuptialis*, in *Ausonii Opuscula*, ed. S. Prete, Lipsiae 1978
- Refoulé 1957 = Tertullianus, *De praescriptione haereticorum*, intr. crit. et notes R.F. Refoulé, trad. P.D. Labriolle, Éditions du Chef, Paris 1957
- Rosenblum 1961 = *Luxorii Epithalamium Fridi*, in *Luxorius, a Latin poet among the Vandals*, ed. M. Rosenblum, London-New York 1961
- Salanitro 2007 = G. Salanitro, *Alcesta. Cento vergilianus*, introd., testo critico, trad. e note, Bonanno, Acireale-Roma 2007
- Schenkl 1888 = *Probae Cento*, ed. C. Schenkl, *Poetae Christiani Minores* (CSEL 16), Vindobonae 1888
- Shackl.Bailey 1982 = D.R. Shackleton Bailey, *Anthologia Latina* I, 1, Teubner, Stuttgartiae 1982
- Tarrant 1976 = Seneca, *Agamemnon*, ed. with Comm. by R.J. Tarrant, Cambridge University Press 1976
- Zwierlein 1986 = L.A. Seneca, *Tragoediae*, ed. O. Zwierlein, Oxonii 1986

Studi

- Anderson 1914 = A.R. Anderson, *Studies in the Exclamatory Infinitive*, in «Cl.Phil.» 9 (1914), pp. 60-76
- Barchiesi 1978 = M. Barchiesi, *La Tarentilla rivisitata. Studi su Nevio comico*, Giardini, Pisa 1978
- Belardi 1958 = W. Belardi, *Nome del centone nelle lingue indoeuropee*, «Ricerche ling. » 4, 1958, 29-57
- Bischoff 1965 = B. Bischoff, *Panorama der Handschriftenüberlieferung aus der Zeit Karls des Grossen*, in *Karl der Grosse: Lebenswerk und Nachleben*, II, *Das geistige Leben*, Düsseldorf 1965, pp. 249; 252-53
- Bischoff 1975 = B. Bischoff, *Paläographie und frühmittelalterliche Klassikerüberlieferung*, in «Settimane di studio del Centro

- ital. studi alto med.», XXII, *La cultura antica nell'Occidente latino dal VII all'XI secolo*, Spoleto 1975, pp. 59-86.
- Boldrini 1992 = S. Boldrini, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Nuova Italia Scientifica, Roma 1992
- Born 1931 = L.K. Born, *The Centones Virgiliani and the half-lines of the Aeneid*, in «CIPh» 26 (1931), 199-202
- Brok 1950 = M.F.A. Brok, *Litteraire lappendekens*, in «Hermeneus» 22 (1950), pp. 47 ss.
- Cacioli 1969 = M.R. Cacioli, *Adattamenti semantici e sintattici nel centone virgiliano di Proba*, in «SIFC» 41 (1969), 188-246
- Cataldo 1979 = A. Cataldo, *Maro mutatus in melius (Espedienti compositivi nel centone virgiliano di Proba)*, in «Quad. Istit. Lingue classiche», Fac. Magistero Lecce, 1, 1979, 19-60
- Cataldo¹ 1979 = A. Cataldo, *Il centone di Proba e la tradizione manoscritta virgiliana nel IV secolo*, in «Misc. Class-Med.» 2, (1979), 95-118
- Colafrancesco 1999 = P. Colafrancesco, *Note di lettura al centone Medea di Osidio Geta*, in «Inv.Luc.» 21 (1999), 103-22
- Consolino 1980 = F.E. Consolino, recensione a R. Herzog, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike*, München 1975, in «A&R» 25 (1980)
- Consolino 1983 = F.E. Consolino, *Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba: le molte possibilità del centone*, in «A&R» 28 (1983), 133-51
- Conte 1974 = G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Einaudi, Torino 1974
- Conte 2002, 2007 = G.B. Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Einaudi, Torino 2002, 2007
- Crusius = O. Crusius, *Cento*, RE III, 1929-32
- Cuccurugnanani 1986 = R. Cuccurugnanani, *Medea 143-147*, in «Studi in onore di Guglielmo Barigazzi», Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, 310-13
- Desbordes 1979 = F. Desbordes, *Argonautica (III: Notes sur le centon en général et la Médée en particulier)*, Bruxelles 1979
- Ermini 1909 = F. Ermini, *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina*, Roma 1909
- Giampiccolo 2007 = E. Giampiccolo, *Osservazioni preliminari sul centone virgiliano De Verbi Incarnatione*, in «Sileno» 33 (2007), 53-67

- Hardie 2007 = P. Hardie, *Polyphony or Babel? Hosidius Geta's Medea and the poetics of the cento*, in «Severan Culture», ed. S. Swain, S. Harrison and J. Elsner, Cambridge University Press, 2007
- Herzog 1975 = R. Herzog, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike*, München 1975
- Hofmann, *Lat. Umg.* = J.B. Hofmann, *Lateinische Umgangssprache*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1926
- Hofmann-Ricottilli = J.B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, introd., trad. it. e note a.c. L. Ricottilli, Patron, Bologna 1985
- H.Sz.-Traina = J.B. Hofmann, *Stilistica latina*, a.c. A. Traina; trad. C. Neri; aggiornam. R. Oniga; revisione e indici B. Pieri, Patron, Bologna 2002
- K-G = R. Kühner - B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Hahm, Hannover 1870- 1904
- K-S = R. Kühner - C. Stegmann, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, Gottschalksche Verlagsbuchhandlung, Leverkusen 1955
- Klotzius = Ch. A. Klotzius, *Antiburmannus*, Jenae 1761
- Koster 1983 = S. Koster, *Tessera. Sechs Beiträge zur Poesie und poetischen Theorie der Antike*, Erlangen, Erlanger Forsch., 1983
- Lam.¹ = R. Lamacchia, *Tecnica centonaria e critica del testo*, in «Rendiconti Acc. Lincei», ser.8, vol.13, fasc. 5-6 (1958), 258-88
- Lam.² = R. Lamacchia, *Problemi di interpretazione semantica in un centone virgiliano*, in «Maia» 10 (1958), 161-88
- Lam.³ = R. Lamacchia, *Metro e ritmo nella Medea di Osidio Geta*, in «SIFC» 41 (1959), 175-206
- Lam.⁴ = R. Lamacchia, *Dall'arte allusiva al centone*, in «Atene e Roma» 3 (1958), 193-216
- Lam.⁵ = R. Lamacchia, *Osservazioni sulle sigle dei personaggi e le rubriche nella Medea di Osidio Geta*, in «Parola del passato» 62 (1958), 312-21
- Lam.⁶ = R. Lamacchia, *La Medea di Osidio Geta (Anth. Lat. 17) e la poesia centonaria latina*, in «Studi in onore di Adelmo Barigazzi», Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, 309

- Lam.⁷ = R. Lamacchia, *Alceste* (*Anth. Lat.* 15), 162 e *Iudicium Paridis* (*Anth. Lat.* 10), 36, in «Studi in onore di Adelmo Barigazzi», Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, 314
- Lam.⁸ = R. Lamacchia, *Centoni*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Istituto dell'Enciclopedia Virgiliana, Roma 1984-91
- LHS = M. Leumann, J.B. Hofmann, A. Szantyr, *Lateinische Grammatik*, Beck, München 1963-79
- Malamud 1989 = M.A. Malamud, *A Poetics of Transformation. Prudentius and Classical Mythology*, Cornell University Press, Ithaca-London 1989 (in partic. pp. 27-78)
- Mariotti 1986 = S. Mariotti, *Medea* 22 sgg. e 284 sgg., in «Studi in onore di Adelmo Barigazzi», Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, 315-16
- Mazza 1986 = F. Mazza, *Medea* 187-90, in «Studi in onore di Adelmo Barigazzi», Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, 317-20
- McGill 2001-02 = S. McGill, *Tragic Vergil: Rewriting Vergil as a Tragedy in the Cento Medea*, in «CW» 95, 2 (2001-2002), 143-61
- McGill 2005 = S. McGill, *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford University Press 2005
- Melzani 1975 = G. Melzani, *Studio sull'infinito esclamativo in latino*, in «Aevum» (1975), 94-99
- Moore = R.W. Moore, *Comparative Greek and Latin Syntax*, Bell, London 1934
- Most = G.W. Most, *On the Authorship of the Christus Patiens*, in A. Jördens, H.A. Gärtner, H. Görgemanns, and A.M. Ritter, ed., *Quaerite faciem eius semper. Studien zur den geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen Antike und Christentum als Dankesgabe für Albrecht Dihle aus dem Heidelberger "Kirchenväterkolloquium"*, Hamburg, in corso di stampa
- Müller 1894 = L. Müller, *De re metrica poetarum Romanorum*, Leipzig 1984²
- Norden 2002 = E. Norden, *Agnostos theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Teubner Leipzig-Berlin 1913¹, 1923², trad. it. a cura di C.O. Tommasi Moreschini, Morcelliana 2002

- Omout 1983 = H. Omout, *Anthologie de poètes latins dite de Saumaise*, reproduction réduite du manuscrit en onciale, Latin 10318, de la Bibliothèque Nationale, Paris 1903
- Palla 1983 = R. Palla, *Risvolti di tecnica centonaria*, in «CCC» 4 (1983), 279-97
- Pavlovskis 1989 = Z. Pavlovskis, *Proba and the Semiotics of the Narrative Virgilian Cento*, in «Vergilius» 35 (1989), 70-84
- Perrelli 1995 = R. Perrelli, *Il centone virgiliano Progne et Philomela*, in *Esegesi, parafrasi e compilazione in età tardoantica*, “Atti del III Convegno dell’Associazione di Studi Tardoantichi”, a cura di C. Moreschini, Napoli 1995, 323-29
- Petrucci 1971 = A. Petrucci, *L'onciale romana. Origini, sviluppo e diffusione di una stilizzazione grafica altomedioevale (sec. VI-IX)* in *Studi Medievali*, Ser. 3, 12 (1971), pp. 75–132
- Polara 1990 = G. Polara, *I centoni*, in «Lo spazio letterario di Roma antica», Vol. III, *La ricezione del testo*, Salerno ed., 1990
- Ramain 1911 = G. Ramain, *Sur l’emploi de l’infinif d’exclamation chez Plaute et chez Térence*, in «Rev. de Phil.» 35 (1911), pp. 28-33
- Regel 1866 = C. Regel, *Quaestionum Vergilianarum criticarum specimen*, diss. Cellis 1866, pp. 1-19
- Ricci 1963 = M.L. Ricci, *Motivi ed espressioni bibliche nel centone virgiliano «De ecclesia»*, «SIFC» 35 (1963), 161-85
- Ricci 1974-76 = M.L. Ricci, *Note al centone “Versus ad gratiam Domini”, attribuito a Pomponio (719a Riese)*, «AFMB» (1974-76), 105-21
- Ricci 1977 = M.L. Ricci, *Motivi arcadici in alcuni centoni virgiliani cristiani*, in “Atti Convegno Virgiliano”, Napoli 1977, 489-96
- Rohlf 1969 = G. Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino 1969
- Salanitro 1979-80 = G. Salanitro, *Virgilio e Osidio Geta*, «Sileno» 5-6 (1979-80), 393-400
- Salanitro 1986 = G. Salanitro, *La Medea di Osidio Geta e l’Eneide di Virgilio: imitazione e critica del testo*, in «Studi in onore di Adelmo Barigazzi», Edizioni dell’Ateneo, Roma 1986, 321-27

- Schmid 1953 = W. Schmid, *Tityrus Christianus*, «RhM» 96 (1953), 101-65
- Spallone 1982 = M. Spallone, *Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardoantica*, in «It. Med. Um.» 25 (1982), 1-71
- Tandoi 1964 = V. Tandoi, *Un'ecfrasi di Lussorio: Anth. Lat. 371 Rie.*, «RFIC» 92, (1964)
- Timpanaro = S. Timpanaro, *P. Canal*, in: *Dizionario biografico degli italiani* 17, 676-81
- Tulli 1986 = M. Tulli, *Irregolarità metriche nei centoni tramandati con la Medea dal codice Salmasiano*, in «Studi in onore di Adelmo Barigazzi», Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, 328-34
- Usher 1997 = M.D. Usher, *Prolegomenon to the Homeric Centos*, in «AJP» 118 (1997), 305-21
- Vairel-Carron 1975 = H. Vairel-Carron, *Exclamation, ordre et défense*, Les Belles Lettres, Paris 1975
- Vallozza 1986 = M. Vallozza, *Rilievi di tecnica compositiva nei centoni tramandati con la Medea dal codice Salmasiano*, in «Studi in onore di Adelmo Barigazzi», Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, 335-41
- Vidal 1983 = J.L. Vidal, *La technique de composition du centon virgilien Versus ad gratiam Domini sive Tityrus*, Rév. Ét. Aug. 29, 1983, 233-56
- Zurli 2004 = L. Zurli, *Apographa Salmasiana. Sulla trasmissione di "Anthologia Salmasiana" tra Sei e Settecento*, Olms, Zürich-New York 2004
- Zurli 2005 = L. Zurli, *Unius poetae sylloge. Verso un'edizione di Anthologia Latina, cc. 90-197 Riese²=78-188 Shakleton Bailey*, Olms, Zürich-New York 2005
- Zwierlein 1983 = O. Zwierlein, *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 1983